كتاب الثقافة الجديدة

٣٧

الهيئة العامة
لقصور الثقافة

شجو الطائر شدو السرب

(قراءة فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله)

حسين حموده

سبتمبر ١٩٩٦

كتاب الثقافة الجديدة

شـهـريـة

الهيئة العامة لقصور الثقافة

المراسلات باسم مدير التحرير

على العنوان التالى

١٦ شارع أمين سامى

القصر العينى - القاهرة

رقم بريدى ١١٥٦١

مقدمة

- ١ -

هذا الكتاب، فى أصله الأول، رسالة جامعية تقدمت بها (عام ١٩٩٠) لكلية الآداب بجامعة القاهرة، لنيل درجة الماجستير، تحت عنوان مطوّل لا يخلو من ثقل: (دور يحيى الطاهر عبد الله فى القصة القصيرة المصرية ١٩٦٥- ١٩٨١)، تمت تحت إشراف الدكتور عبد المحسن طه بدر، وبعد رحيله تولى الإشراف الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى.

وقد ترددت طويلاً إزاء نشر هذه الدراسة بعد الانتهاء منها، لإحساسى بحاجتها إلى «تعديل» بل إلى «تغيير» جذرى، لم أملك الوقت للقيام به طيلة ما يقرب من ثلاث سنوات. مع ذلك، فالمسافة بين المنشور فى هذا الكتاب وأصله فى الدراسة الأكاديمية، لم يتطلب منى القيام ب «مجزرة» حقيقية: قمت بتعديلات عدة على مستوى الصياغة، واستبعدت عدداً كبيراً من الهوامش (معظمها متصل بإحالات ثقافية وتاريخية وأنثروبولوجية واجتماعية مرتبطة بجزئيات فى أعمال يحيى الطاهر) رأيت أنه يثقل الكتاب بأكثر مما يحتمل.

الاقتراب الأكبر من معنى «المجزرة» تمثل فى «بتر» فصل كامل، طويل، بمتنه وهوامشه جميعا. كان له عنوان مختصر: «الستينات

والسبعينات»، وعنوان شارح مفصّل: «ملامح الواقع- ملامح الكتابة وقضاياها- موقع يحيى الطاهر على خريطة الكتابة فى تلك الفترة». استبعدت هذا الفصل من الكتاب، بغير أسف كبير، إذ رأيته لا يضيف الكثير لما قيل عن هذه الفترة، ولا يقدم الكثير عن محاولة تعرف موقع يحيى الطاهر على خريطة الكتابة القصصية والروائية فيها، ولا يستحق- من ثم- الحيز الذى يمكن أن يأخذه فى كتاب، ولا الوقت الذى يمكن أن يستهلكه من قارئ.

مع ذلك، يمكن أن أشير هنا، بسرعة، وبما يشبه العناوين، لما تناولته فى هذا الفصل: الستينات والسبعينات، الفترة التى كتب فيها يحيى الطاهر أعماله وشكلت «الزمن المرجع» لمعظم هذه الأعمال، فترة حافلة على مستويات عدة، شهدت العديد من التغيرات ثم المتغيرات المضادة فى النواحى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية جميعا. العلاقة بين الواقع السياسى والاجتماعى... إلخ. والواقع الثقافى والإبداعى ليست علاقة محازاة أو مطابقة: السبعينات التى شهدت تراجعا على مستويات عدة شهدت ازدهارا إبداعيا (روائيا وقصصيا- بوجه خاص) «كتّاب الستينات» تسمية لمجموعة من الكتاب قدموا تجربة فنية ثرية، وبرغم توزع بعضهم فى «مسارات جانبية» وبرغم ما أثير، دعائيا، أكثر من مرة، حول «موت القصة» عقب هزيمة ١٩٦٧. كتاب الستينات لم تنقطع أعمالهم عن موروث قصصى وروائى سابق عليهم، بل كانت هذه الأعمال تواصلا

مع هذا الموروث، برغم صيحة واحد منهم: «نحن جيل بلا أساتذة».
ثم توقفت، أخيرا، عند بعض القضايا التى يطرحها الإنتاج الفنى فى تلك الفترة، خصوصا ما يتعلق منها بتجربة يحيى الطاهر: العلاقة بين الكاتب العربى المعاصر والموروث القصصى القديم (الشعبى والفصيح)، وما يرتبط بهذا من قضية البحث عن طابع محلى فى التجربة القصصية والروائية العربية، «تناولات الريف» لدى بعض كتاب هذه الفترة، وعلاقة كتابة يحيى الطاهر بالكتابات السابقة عليه، ثم - أخيراً- موقعه بين «تيارات» الكتاب المعاصرين له. ويمكن، لمن يشاء، أو يتحرى المزيد من التفصيل، الرجوع إلى أصل هذه الدراسة بمكتبة كلية الآداب بجامعة القاهرة.

- ٢ -

«شجو الطائر» ؟

« شدو السرب» ؟

نعم. وليس هذا بعنوان شعرى، أو تعليقى متعالٍ. بل هو عنوان مجمل مشروع تنهض عليه، فيما أرى، أعمال يحيى الطاهر جميعا: المراوحة بين استكشافات «فردى» لتقنيات كتابة قصصية جديدة وتمثل جماليات إبداع «جماعى» موروث (*).

(*) قبل أكثر من ثلاثة عشر عاماً كتبت بحثا يستكشف علاقات التمثل بين الأدب الفردى المدون والأدب الشفاهى الشعبى الجماعى ويحاول تحليل علاقات التمثل هذه من خلال قراءة شعبية لإحدى قصص يحيى الطاهر (نشر هذا البحث بمجلة «خطوة» القاهرية، غير الدورية، فى عدديها الأول والثانى عام ١٩٨١). ومع ذلك، فهذه القراءة، بهذا الكتاب، تجاوز ذلك البحث القديم، فيما آمل

فعبر هذه المراوحة، بين الاحتفاء بـ «الصوت الفردى» (أليس هذا هو نفسه، تقريبا، عنوان دراسة فرانك أ وكونور المهمة عن «فن» القصة القصيرة) وتمثل «الصوت الجماعى»، يسعى يحيى الطاهر إلى إقامة نصوصه الجديدة، وهى نصوص - كما سنرى- تعيد النظر فى الكثير من المسلمات والكثير من التقعيدات حول فن القص. وعلى استكشافات هذه المراوحة تنهض هذه القراءة، بدورها.

«الشجو»، هنا، مرتبط بثمن فادح، إلى حدّ، تفرضه محاولة استكشافات طريق فردى خاص. و «الشدو»، هنا، مرتبط بغناء جماعى، قديم متجدد، يقترب من معنى النشيد (ولم يتخلّ يحيى الطاهر،أبداً، عن طابع غنائى موروث فى كتابته القصصية). أما ما يتصل ب «الطائر» و« السرب» فى هذا العنوان فيستدعيه تشابه (أو هل أقول: تستدعيه مصادفة سعيدة؟!) متأت من الاحتفاء بالطيور، ضمن احتفاء بمفردات «الغابة» جميعاً، فى تصور للعالم كامن، قار، فى أعمال يحيى الطاهر جميعا، كما سنرى.

- ٣ -

«هل سيبقى من أعمال يحيى الطاهر الكثير مما يستحق أن يُقرأ؟»

- نعم .

بقى، وسيبقى، فيما أرى، الكثير. فباستثناء عدد محدود من قصصه، ارتبط بالتجريب فى مسار جانبى من مسارات مغامرته الفنية الأساسية (وقد أوضحت ذلك، تفصيلا، فى هذه القراءة)، يظل مجمل أعماله مرتبطا بتجربة فنية متفردة، غنية على مستويات عدة، فى فن القصة القصيرة خصوصا، على مستوى ما طرحه «كتاب

الستينات»، وعلى مستوى الكتابة القصصية عموما، فى مصر والوطن العربى.

«هل هذا الكتاب يمثل كل ما تستحقه هذه الأعمال من تناول نقدى؟»

– كلا.

وهذه المحاولة لتناول هذه الأعمال، هنا، ليست إلا محاولة واحدة، ضمن محاولات يجب أن تستكمل (وقد أشرت لذلك بالخاتمة) لتناول هذا العالم وتحليله من زوايا متنوعة.

ـ ٤ ـ

لقد صدرت هذه الدراسة، فى أصلها الأول، بقائمة أشكر فيها أساتذتى وصديقاتى وأصدقائى وزملائى الذين دفعونى للانتهاء منها، وعملوا وعملن على قطع السبل بينى وبين تقاعسى. وأود أن أضيف، هنا، إلى من شكرت من قبل: زوجتى الشاعرة أمل فرح (وأظن أن إلحاحها كان دافعا أساسيا لنشر هذه الدراسة)، والدكتور عبد المنعم تليمة (ربما لم أكن مسؤولا عن عدم وجود اسمه بالقائمة السابقة)، ثم رفقتى بمجلة «فصول»، وخصوصا أستاذى الدكتور جابر عصفور (وقد كان بعض ما تعلمت منه هاديا لهذه الصيغة التى أنشر بها هذا الكتاب).

لهؤلاء وأولئك، مرة أخرى، أكرر، شكرى وتقديرى.

وبى وحدى، مرة أخرى، أؤكد، يرتبط بى كل تقصير.

حسين حموده

شـــــــــكــــر

كثيرون هم الذين يود هذا الباحث أن يوجه إليهم خالص الشكر، ويعرف – مقدما – أن الكلمات لا تستطيع أن تعبر عما يشعر به من امتنان لهم.

إلى الدكتور الراحل عبد المحسن بدر، الذى عانى فى قراءة هذا البحث وساعدتنى ملاحظاته فى التخلص من جزء كبير من عيوب البحث ونقائصه.

وإلى الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى، الذى ساعدنى على رؤية عيوب ونقائص جديدة والتخلص منها.

وإلى الدكتور سيد البحراوى الذى كانت له ملاحظات قيمة حول الفصلين الثانى والثالث من هذا البحث.

أشكر أيضاً مَن ساعدونى بالمناقشات، وبالتشجيع والحث، وبالمراجع، وبالصداقة الخالصة والود: محمود أمين العالم، د. جابر عصفور، حمدى عبد العزيز، د. رمضان بسطاويسى، ماجدة رفاعة، محمد كشيك، إدوار الخراط، د. أمينة رشيد، صنع الله إبراهيم،عبد العزيز مشرى، عبد الله خطاب، حارس فضل، عبده جبير، عطيات الأبنودى، عبد الرحمن الأبنودى، أسماء يحيى الطاهر، ومحمود نسيم.

كما أشكر أساتذتى فى قسم اللغة العربية (كلية الآداب- جامعة القاهرة) الذين ساعدونى على تجاوز جزء كبير من عيوبى باحثا. وأشكر الدكتور سيد حامد النساج والدكتور طه وادى اللذين تفضلا بالموافقة على مناقشة هذا البحث.

ومع كل هؤلاء أشكر أسرتى الصغيرة التى تحملتنى كثيرا.

لكل هؤلاء ينتسب أفضل ما فى هذا البحث، وبى وحدى ترتبط كل مشكلاته وعيوبه.

تمهيد

- ١ -

يسعى هذا البحث إلى تناول أعمال القاص والروائي يحيى الطاهر عبد الله (أبريل ١٩٣٨- أبريل ١٩٨١)، الذى عاش ومات فى مصر، وكتب عددا من الأعمال القصصية والروائية من بدايات الستينات وحتى شهر وفاته وهى أعمال لها أهميتها فى سياق تطور الفن القصصى والروائى فى مصر، ولذا تستحق (بجانب ما نالته من دراسات نقدية، ومتابعات ومراجعات صحفية، عديدة) أن تتناول بالتحليل الموضوعى، الذى يدرسها بتأن وتفصيل أكبر ويراها فى ترابطها جميعا.

ويحاول هذا البحث أن يكشف عددا من العناصر والملامح الفنية فى العالم الفنى فى أعمال يحيى الطاهر، على مستوى تنوع هذه الأعمال الذى يجعلها تنتمى لمنظومات متعددة، وعلى مستوى الروابط والأواصر الفنية بينها، وأيضا على مستوى تطورها الزمنى، وارتباط هذا التطور بنوع من «التجريب» المتصل. كما يطمح هذا البحث إلى كشف التصور الثابت، القار والكامن، فى أعمال الكاتب كلها.

وقد فرض علينا هذا السعى، وهذه المحاولة، وهذا الطموح، مدخلا خاصا لتناول أعمال هذا الكاتب.

أعمال هذا الكاتب،كما يكشف تحليلنا لها، لا تمضى فى مسار

واحد ولا ترتبط بتصاعد فى اتجاه واحد، ولا تتحقق من خلال اعتماد أسلوب واحد [1]، مطرد، يمضى قدما إلى الأمام دائما. بل هناك، فى هذه الأعمال، ما يمكن تسميته بـ«تطورات مختلفة» إذ تتحرك هذه الأعمال كما تتحرك- مثلا- المياه فى تيارات النهر، حيث تتجاوز فى هذا التيار حركة الماء الطولية المتجهة للأمام من المنبع للمصب مع الحركة الجانبية من الضفتين للوسط (فيما يعرف فى علم الفيزياء بقانون «الحركة الدوامية للغازات والسوائل). وبذلك، يمكن أن نلاحظ فى مسار أعمال الكاتب مايبدو تراجعا على مستوى وتقدما على مستوى آخر، وأن نجد ما يمكن توصيفه بـ«مراحل» أو «انتقالات» وأن نتبين «مسارات جانبية» فى هذه الانتقالات أو المراحل. وهذا كله يرتبط بتجريب الكاتب، ومحاولاته المستمرة الدائبة، لاستكشاف مناطق جديدة فى الكتابة الروائية، والقصيرة بوجه خاص، ولتجاوز السائد فى هذه الكتابة.

ويرتبط التجريب، فى مشروع الكاتب، بمحور أساسى يتمثل فى مراوحة متصلة بين الإفادة من التقنيات والمنجزات المتحققة فى الأعمال الإبداعية الفردية، وبين جماليات الإبداع الجماعى الموروث، بحيث يمكن القول أن أعمال الكاتب تتوزع بين هذين المنحيين، وإن كان القطاع الأكبر من هذه الأعمال يرتبط بالمنحنى الثانى منهما.

وفيما عدا بعض قصص مجموعة الكاتب الأولى (ثلاث شجرات

كبيرة تثمر برتقالا) والقسم الأول من مجموعته الثالثة (أنا وهى وزهور العالم) والقصص القصيرة جدا فى مجموعته الأخيرة (الرقصة المباحة)- وكلها تشغل، على مستوى الحجم، جزءا محدوداً من أعمال الكاتب - فإن بقية أعماله كلها (بعض قصص مجموعته الأولى، وقصص مجموعته الثانية «الدف والصندوق» وروايته «الطوق والأسورة»، والقسم الثانى من «أنا وهى وزهور العالم»، ومجموعته «حكايات للأمير»، وقصته الطويلة «حكاية على لسان كلب» وروايته «تصاوير من التراب والماء والشمس»، وبعض قصص مجموعته «الرقصة المباحة») تنتمى للمنحى الذى يستكشف فيه الكاتب مساحات جديدة، فى أرض جديدة- وإن لم تكن مأهولة تماما- للكتابة القصصية والروائية، فيها ينتفى «التوحد» بوصفه عنصر فنيا ارتبط بفهم ما للقصة القصيرة (قصص مجموعة «الدف والصندوق» مثلا)، وفيها تنهل القصة القصيرة من جماليات وتقنيات الحكاية الشعبية (مجموعة «حكايات للأمير» و«حكاية على لسان كلب»، مثلا)، وفيها تنهض الرواية على تعدد واضح على مستويات عدة وتخوض منطقة «محرمة» تقع بين تخوم القصة القصيرة والرواية (رواية «الطوق والأسورة»)، أو تتمثل بنية الاحتفالات الجماعية القديمة التى تحولت لتقاليد أدبية («الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» و«تصاوير من التراب والماء والشمس»)، وفى كل هذه المساحات تتحقق صياغات فنية جديدة على مستوى العديد من العناصر

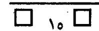
القصصية والروائية: الراوى، الزمن، السرد، المكان، الحدث، واللغة القصصية، والروائية بوجه عام.

إن تجريب الكاتب فى هذا المنحى الثانى، الذى يتمثل جماليات الموروث الجماعى، هو ما يمنح أعماله التى سارت فى هذا الاتجاه «قيمة» متميزة، ويضفى - بالتالى- على دور هذا الكاتب، فى الكتابة القصصية والروائية (فى مصر والوطن العربى، فى الثلث الثالث من هذا القرن) سمات خاصة فيما يتصل بالبحث عن طابع خاص، محلى- لا ينفصل بالطبع عن كونه إنسانا فى الوقت نفسه- في الكتابة القصصية والروائية العربية.

محاولة الكاتب، فى هذا الاتجاه، تعد امتداد التجارب ظهرت لدى رواد الكتابة القصصية والروائية فى مصر، منذ العقد الثانى من هذا القرن (تجارب طاهر لاشين ويحيى حقى بوجه خاص)، كما تعد استكمالا لتجارب ظهرت فى فترة الستينات والسبعينات نفسها، وهى الفترة التى كتب فيها الكاتب أعماله (انظر ثبت التواريخ الخاصة بالكاتب فى نهاية هذا التمهيد)، إلا أن محاولته هذه، التى تحققت فى معظم أعماله تقدم إضافات واضحة للتجارب السابقة عليها والمعاصرة لها على السواء.

(٣)

وفى هذا التناول، لأعمال الكاتب جميعا، سوف نستبعد ربط استكشافات وكشف عالم أعمال الكاتب بتعرف تفاصيل سيرة حياته



وآراءه فى قضايا الأدب والفن وغيرها، أو لفهم أعماله الإبداعية، ولكننا سوف نشير إلى بعض الروابط بين آراء الكاتب، خارج الإبداع (وهى تتركز في الحديث الصحفى الوحيد الذى أجرى مع الكاتب طيلة حياته كلها) [٢] وبين بعض الجزئيات داخل نصوصه التى سوف تكون تركيزنا الأساسى.

يدفعنا إلى التركيز على النصوص الإبداعية نفسها، واستبعاد الاعتماد فى فهمها على سيرة كاتبها، ما يمكن ملاحظته - بشكل عام- من احتمال عدم المطابقة بين المبدع وأعماله، وذلك لأسباب كثيرة، منها أن المبدع قد لا يستطيع أن يكون- عبر آرائه وسلوكاته وممارساته الاجتماعية- متسقا اتساقا كاملا مع رؤاه التى يجسدها فى أعماله الابداعية. ومنها احتمال عدم توفر تفاصيل كافية ودقيقة عن حياة بعض المبدعين وآرائهم، بينما تكون كل التفاصيل متاحة، وسهل الاحتكام إليها، فى الأعمال الإبداعية نفسها. ومنها إمكان تحقق نزوعات للمبدعين غير واعية، داخل أعمالهم الإبداعية، واختلاف هذه النزوعات عن ممارساتهم كما تظهر فى حياتهم الاجتماعية. ومنها تعقد الظاهرة الفنية تعقيدا شديدا، مما يفرض مداخل خاصة إليها قد تختلف - قليلا أو كثيراً- عن المداخل التى يمكن من خلالها الوصول إلى سلوك، أو رأى، قد يتصف بطابع عرضى، أو يقترن بملابسات خاصة، فى الممارسات اليومية العادية.

ولسنا نحاول، هنا، أن نكرس لأى نوع من أنواع الانفصال بين المبدع وبين حياته الاجتماعية، أو لأى نوع من أنواع عدم الاتساق بينهما، بل ربما كان هذا الاتساق أحد المطامح التى نطمح إليها، ونحلم بأن تتحقق ضمن ما نحلم بأن- بل: وما يجب أن - يتحقق فى عالم أكثر عدالة وصدقا وإنسانية. فقط، نشير إلى أن علاقات هذا الواقع الذى نعيشه قد تفرض شكلا من أشكال عدم المطابقة بين أعمال الكاتب وسلوكاته التى يسلكها، أو آراءه التى يبديها، فى حياته اليومية. وبشكل عام، فسيرة حياة الكاتب، وسلوكاته الاجتماعية، التى «قد تكون لها أهمية كبيرة، ومن واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية ليرى فى كل حالة خاصة ما يمكن أن تمده به من تعاليم وشروح» لا تعدو، «حين يتعلق الأمر بتحليل أكثر عمقا (...) أن تكون عاملا جزئيا وثانويا»[٣].

وبغض النظر عن التفسيرات، الممكنة، للقطيعة- المحتملة- بين بعض المبدعين وبين أعمالهم الإبداعية [٤]، فإن ما يعنينا، هنا، التأكيد فحسب على إمكان هذه القطيعة باعتبارها احتمالاً قائما، يترتب عليه احتمال آخر متعلق بالوصول إلى نتائج مغلوطة- أو، على الأقل، غير دقيقة- عند الربط، بشكل آلى، بين الأعمال الأدبية، والإبداعية عموما، وبين أصحابها الذين عاشوا حياة مختلفة عما تطرحه هذه الأعمال. وإن كنا نكرر أننا لا نلغى تماما إمكان أن يعطى الربط بين سيرة

الكاتب وبين أعماله، في حالات كثيرة أخرى، نتائج مفيدة، وربما مهمة، إلى حد بعيد.

وقريب من هذا الاحتراز احتراز آخر حول استخدام منهج اللجوء إلى التفسير النفسى لفهم أعمال الكاتب، أو لتعرف شخصيات أعماله. فالدراسات التى تتبع هذا المنهج «تقف على شاطئ العمل الأدبى دون أن تخوض فيه» [٥] و«دلالة العمل الأدبى لا تكمن فى سيكولوجية هذه الشخصية أو تلك، كما تكمن فى أى خاصية أسلوبية يمكن أن تتكرر» [٦].

(ومع هذين الاحترازين، فسوف نرفق فى نهاية هذا التمهيد ثبتا لأهم التواريخ الخاصة بحياة الكاتب وبأعماله، لفائدة هذه التواريخ فى رؤية تطور أعمال الكاتب، ورؤية مساره بشكل عام).

وفى تناول الكاتب، سوف يفيد الباحث من كل ما توصل إليه من أدوات نقدية يمكن أن تساعده في تعريف وتحليل هذه الأعمال بما فى ذلك بعض المفاهيم المهمة التى أسسها ميخائيل باختين (حول «تعدد الأصوات» فى الرواية، وحول «الكرنفال» فى الأدب)، وأيضا بما فى ذلك بعض المصطلحات والأدوات البنيوية.

ولكن هذا لا يعنى أننا نستهدف تقديم دراسة بنيوية أو شكلية. إننا نستخدم هذه الأدوات باعتبارها أدوات إجرائية فحسب، دون الالتزام الحرفى بها ودون «تطبيقها تطبيقا تقنيا (آليا) تعسفيا» [٧].

كما نستخدم هذه الأدوات بتوجه جزئى تماما. ومن ثم لن نبحث عن «بنيـة جـامـدة» أو «سكونيـة» فى أعمـال هذا الكاتب، منبتـه الصلة ومعزولة عما حولها من أفق أو محيط زمانى ومكانى وثقافى، شأن أى بنية سكونية قائمة على فكرة «تنكر قيمة التاريخ، وترفض مبدأ التكوين والارتقاء، وتزدرى نظرية الوظائف» (٨).

والحقيقة أنه ليست هناك مدرسة بنيوية واحدة، بل هناك مدارس بنيوية متباينة، وتعريفات للبنية متنوعة. وبدون الخوض فى تفاصيل كثيرة، يمكن أن نشير إلى أننا، فى استخدامنا مصطلح «البنية»، نستخدم من بين هذه التعريفات المتنوعة (٩) ما يشير إلى طابع النسق والنظام الذى يحكم العناصر التى تندرج فى هذا النسق، وما يشير إلى نظام العلاقات الثابتة الكامنة خلف بعض التغيرات. ويكاد استخدامنا لهذا المصطلح، بهذا التحديد، يقتصر على النسق البنائى، والكلى، الذى ينتظم ويجمع داخله عناصر متعددة فى عمل واحد أو أكثر لهذا الكاتب.

ويجب أن نشير إلى أنه فى الأعمال الإبداعية، بوجه خاص، ليس من الضـــرورى أن تكون هناك بنيـــة واحـــدة، أو نظام واحـــد من العلاقات، تخضع له – أولها – مجموعة من الأعمال الخاصة بكتاب واحد. فالبحث عن نموذج واحد أو بنية واحدة للأعمال الإبداعية المختلفة لكاتب واحد، أو لمجموعة من الكتاب (وهو مسعى سعت إليه

دراسات بنيوية كثيرة) بحث مستحيل، فيما نتصور.

ولعلنا لسنا فى حاجة إلى الإشارة- فى رصدنا لبنيات متعددة فى أعمال الكاتب- إلى أن استعداد البنية الأولى للتغير، وما تتضمنه من عناصر متصارعة، مثلا، هو الذى يقود إلى البنية التالية فى هذه الأعمال، مع ملاحظة أن هذا الاستعداد للتغير ليس مرتبطا بقوانين وعناصر داخلية مغلقة فحسب، بل هو مرتبط كذلك بامتدادات هذه العناصر والقوانين: تغيرات العالم الخارجى الذى تعبر عنه أو توازية البنية، تطور رؤية الكاتب، محاولة الكاتب التجريب فى مناطق فنية أخرى...إلخ.

(٥)

ويتصل أيضا بإفادتنا الجزئية من البنيوية، استخدامنا بعض أدوات ومصطلحات «البنيوية التكوينية» أو «البنيوية التوليدية» التى أسسها لوسيان جولدمان وأضاف إليها شراحه وتلاميذه إضافات مهمة. ومن هذه الإفادات التسليم بأن لكل بنية امتدادها فى الواقع الاجتماعى الخارجى، ومنها مفهوم مصطلحى «الوعى القائم» و«الوعى الممكن».

فيما يتصل بمحاولتنا اكتشاف علاقة البنيات فى أعمال الكاتب بما هو خارجها، وهى محاولة تلتقى مع تأكيد البنيوية التوليدية ضرورة حصر «الوساطات» الملموسة التى تدخل فى صياغة الأعمال الأدبية، سوف نحتفى بما ينتمى من هذه الوساطات إلى الواقع

الثقافى، أو التاريخى، أو الأنثروبولوجى، وليس الواقع الاجتماعى فحسب، وذلك تبعا لهيمنة هذه الوساطات فى البنيات المختلفة التى تنتظم هذه الأعمال. إننا لن نركز على الوساطات الاجتماعية وحدها، إذ إننا لا نستهدف تقديم دراسة تنتمى إلي عالم الاجتماع، بل نسعى إلى أن نقدم بحثا ينتمى- فيما لو نجح مساعنا- إلى النقد الأدبى. ولعلنا لسنا بحاجة، هنا، إلى التأكيد على أن ما يثيره عمل أدبى ما، من إجراءات بحثية يختلف عما يثيره عمل أدبى آخر (١٠).

وفيما يختص بنظرة البنيوية التكوينية أو التوليدية للعمل الأدبى على أنه بنية تعبير عن بنية أشمل، ترتبط ب «جماعة» أو «زمرة»، فسوف نفيد من هذه الفكرة إفادة محدودة أيضا، مستندين إلى مرونة البنيوية التكوينية نفسها فى تحديد هذه «الجماعة» التى ليس من الضرورى أن تكون طبقة متبلورة. ونحن لانفترض، ابتداء، أن يحيى الطاهر عبد الله يمثل، خلال أعماله، «لسان حال» أو «صوتا» للجماعة القصصية والروائية التى يتناولها فى هذه الأعمال، كما أنه لا يرصد شخصياتها على أنها أدوات للتعبير عن وعيه الخاص، بل يجسد هذه الشخصيات فى استقلالها، بمالها من مستويات للوعى متنوعة ومستقلة- فى الوقت نفسه- عن وعى كاتبها، وذلك، بالمعنى الذى لاحظه ميخائيل باختين فى الروايات «متعددة الأصوات» التى يوجد فيها صوت الكاتب، ولكن باعتباره صوتاً واحدا، ضمن أصوات

متباينة. كما أن يحيى الطاهر لم يطرح نفسه على أنه «الصوت» المعبر عن تبلور وعى هذه الجماعة، ووعى الجماعة التى عبر عنها الكاتب - إن كان وعيا واحدا متجانساً - لا يتجاوز فيما نتصور- بمصطلح البينوية التكوينية - «الوعى القائم»، ولا يرقى إلى «الوعى الممكن» (١١).

وبذلك، فعلاقة يحيى الطاهر عبد الله بالجماعة القصصية والروائية، التى يتناولها فى أعماله، لا يتجاوز ذلك الرابط المتمثل فى البنايات الذهنية» السائدة لدى هذه الجماعة، بما فى ذلك الجماليات القائمة فى تراث هذه الجماعة القصصى، والواضحة- بشكل أساسى- فى فنونها القصصية الشعبية (١٢)، وفى احتفالاتها الشعبية الجماعية التى تحولت إلى إمكانات تصلح لتمثلها فى صياغات أدبية فردية، وهذه العلاقة، بهذا التحديد، تسمح بوجود اختلافات عدة بين وعى هذه الأشكال من تفاوت وتباين (من ذلك نلاحظ، مثلا، أن وعى الشخصيات القصصية والروائية، فى أعمال الكاتب، التى تحيا فى المدينة، أعلى من وعى الشخصيات التى تحيا فى الريف، وإن كانت شخصيات المدينة لا تستطيع أن تتجاوز بوعيها ما يتصل بأشكال المعاناة التى تحياها، أو تربط هذه المعاناة بالواقع الأكبر، أو تدرك ضرورة - أو كيفية - تغيير الأوضاع التى تفرز هذه المعاناة، ولعل هذه الملاحظة يمكن تفسيرها بأن المدينة، بما فيها من

علاقات متطورة، يمكن أن تؤدى إلى مرحلة أعلى فى «الوعى القائم» و«الوعى الممكن» معا [١٣]، وإن ظلت – مع هذا – أنماط الوعى القائم حاضرة فى أنماط الوعى الممكن)، وعلى أية حال، تظل هذه العلاقة التى يتمثل خلالها يحيى الطاهر جماليات جماعية مرتبطة– بشكل أو بآخر– بطرح أساسى فى البنيوية التكوينية.

(٦)

ونود أن نؤكد، كذلك، أننا لسنا مع الاتجاهات التى تغفل حكم «القيمة» أو التقييم فى تناول العمل الأدبى والإبداعى عموما. وقضية حكم القيمة فرضت نفسها مع ظهور المدارس البنيويه التى حاولت التركيز على تناول الأعمال الإبداعية تناولا وصفيا مجردا يتساوى فيه ما هو جمالى مع ما ليس جماليا، وإن كانت محاولات النقاد البنيويين «التى تبدو فى ظاهرها وصفية خالصة، لا تخلو فى بعض الأحيان من شبهة التقييم، وبيان ذلك أن أى حكم عام مستخلص من الأعمال الأدبية هو حكم قيمى» [١٤]، واختيار عمل بعينه أو أعمال بعينها لكاتب ما يمكن أن ينطوى على حكم قيمى، كما أن اختيار الزوايا التى يتم التركيز عليها فى هذا التناول ينطوى– بدوره– على حكم قيمى، تماما مثلما تمثل اختيارات الكاتب– للشخصيات وللأحداث مثلا– جزءا من رؤيته التى ترتبط – بالضرورة– بقيمة ما.

بهذا المعنى، يمكن أن نشير إلى أن محاولتنا رصد بعض

الأواصر بين نصوص الكاتب وبين ما تحيل إليه على مستوى العالم الخارجي، بأبعاده المتعددة المتنوعة، هى جزء من «حكم قيمة»، إذ يعنى هذا الرصد- فيما يعنى- نوعا من الإشارة المضمرة إلى ثراء هذه النصوص. كذلك تمثل محاولتنا كشف الجدل بين الإبداع الفردى والإبداع الجماعى، فى بعض نصوص الكاتب حكما من أحكام القيمة، إذ تقوم هذه المحاولة، أساسا، على نوع من أنواع الانحياز المسبق لجماليات الإبداع الجماعى. وبجانب هذا كله، سوف تتخلل مواضع عديدة، فى هذا البحث، أحكامٌ قيميةٌ، جزئية، واضحة.

٧ - أهم التواريخ فى حياة يحيى طاهر عبد الله وأعماله:

- ١ -

* ولد فى ٣٠ ابريل ١٩٣٨ بقرية الكرنك (مركز الأقصر، محافظة قنا) فى أسرة متواضعة الحال. كان أبوه شيخا يعمل بالتدريس فى إحدى المدارس الابتدائية، داخل القرية. وكان معظم أقاربه من المزارعين، وبعضهم عملوا بالنشاطات الخدمية المرتبطة بالسياحة فى هذه المنطقة الغنية بآثار المصريين القدماء.

* حصل على دبلوم «مدرسة الصنايع» المتوسط، وعمل بوزارة الزراعة فترة قصيرة، انتقل لمدينة "قنا" عام ١٩٥٩، حيث التقى بالشاعرين أمل دنقل وعبد الرحمن الأبنودى وشارك الثلاثة فى بعض النشاطات الثقافية فى «الجامعة الشعبية» (الثقافة الجماهيرية- فيما بعد).

* انتقل إلى القاهرة عام ١٩٦٤، وبدأ يتردد على المقاهي والمنتديات الثقافية بها، ويعرف على أنه كاتب قصة قصيرة، بعد أن قدمه- في منتصف الستينات - كل من يوسف إدريس بمجلة «الكاتب» وعبد الفتاح الجمل بالملحق الأدبي لجريدة «المساء» القاهرية [١٥].

* توفي، في حادث سيارة، يوم ٩ ابريل، ١٩٨١.

.. .. ..

* نشر يحيى الطاهر عبد الله، في حياته، مجموعته القصصية الأولى «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا» عام ١٩٧٠ [١٦]، ومجموعته «الدف والصندوق» (١٩٧٤)، وروايته «الطوق والأسورة» (١٩٧٥)، ومجموعته «أنا وهي وزهور العالم» - التي تضمنت أيضا «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» - (١٩٧٧)، ومجموعته «حكايات للأمير» (١٩٧٨)، وروايته القصيرة أو قصته الطويلة «حكاية على لسان كلب» (١٩٨٠).

* ونشرت للكاتب، بعد وفاته، روايته «تصاوير من التراب والماء والشمس» (١٩٨١)، ومجموعته الأخيرة«الرقصة المباحة» (١٩٨٣) التي ضمت- بجانب القصص القصيرة جدا التي تمثل آخر ما كتب- بعض القصص التي نشرت متفرقة أثناء حياة الكاتب، ولم تدرج في أية مجموعة من مجموعاته السابقة [١٧].

* لم يشارك الكاتب بأحاديث صحفية في حياته كلها، تقريبا، سوى بحديث واحد [١٨].

.. .. ..

الهوامش

(١) نستخدم هنا كلمة أسلوب بالمعنى البسيط الشائع (وهو المعنى نفسه الذى استخدمه الدكتور شكرى عياد) والذى يعنى «كل تلك الصفات التى تجعل لعمل أدبى ما خصوصية تميزه عن كل ما عداه». انظر كتابه: (اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربى) مطبعة انترناشيونال، القاهرة ١٩٨٨. ص ١٢٥.

(٢) انظر الهامش الثالث فى ثبت التواريخ الخاص بأعمال الكاتب، فى نهاية هذا التمهيد، ص١٥.

(٣) (البنيوية التكوينية والنقد الأدبى)- دراسات لمجموعة كتاب. وعدد من المترجمين- محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٤، مقال لوسيان جولدمان ، ص ١٦.

(٤) راجع تيرى ايجلتون: (الماركسية والنقد الأدبى)، ترجمة د. جابر عصفور- مجلة (فصول)- المجلده العدد ٣، القاهرة، أبريل مايو يونيو ١٩٨٥، ص٢٤.

(٥) د. عبد المحسن طه بدر: (نجيب محفوظ- الرؤية والأداة (١)- دار الثاقفة للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٧٨، ص ١٩.

(٦) لوسيان جولدمان: (علم اجتماع الأدب- الوضع ومشكلات المنهج)، لم يذكر اسم المترجم- مجلة (فصول)- المجلد١ العدد ٢ - القاهرة، يناير ١٩٨١، ص١٠٨. وعن احتزازات أخرى حول هذا المنهج انظر: د. جابر عصفور: (قراءة فى لوسيان جولدمان- عن البنيوية التوليدية) - مجلة (فصول) - المجلد ١ العدد٢، يناير ١٩٨١، ص ٩٠.

(٧) راجع: محمود أمين العالم: (ثلاثية الرفض والهزيمة- دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم)، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٥ وانظر ما بعدها.

(٨) د. زكريا ابراهيم: (مشكلة البنية- أو أضواء على البنيوية)- مكتبة مصر- سلسلة (مشكلات فلسفية) (٨)- القاهرة، (د.ت)، ص٣٥.ويمكن مراجعة تحفظات أخرى حول البنيوية فى: د. صلاح فضل: (فلسفة البنائية فى النقد

الأدبى)، دار الآفاق الجديدة- بيروت، (ط-٣)، ١٩٨٥، ص ٢٨٦ وما بعدها. و: ثائرة شعلان: (البنيوية: الرمز- اللاشعور- التاريخ)، كراسات ثقافية(منشورات مجلة «مصرية») القاهرة، ١٩٨٥، ص٥٣.

(٩) انظر د. زكريا ابراهيم- المرجع السابق. صفحات: ١٦، ٣٥، ٣٩، ٤١، ٤٣. وراجع: جان بياجيه: (البنيوية)- ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبرى- منشورات عويدات، بيروت - باريس (ط-٣)، ١٩٨٢- ص٨:١٦. وأيضاً: الطاهر لبيب: (سوسيولوجيا الغزل العربى- الشعر العذرى نموذجا)- ترجمة مصطفى المسناوى- سلسلة (عيون)- دار الطليعة- الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص٣٥.

(١٠) مثلا رواية سعد مكاوى (السائرون نياما) ورواية جمال الغيطانى (الزينى بركات) تثيران إمكانا لإحالات تاريخية أساسا. ورواية مثل رواية نجيب محفوظ (السراب) تثير إمكانا لإحالات نفسية واجتماعية معا. ورواية مثل رواية فوكنر (قداس لراهبة) أو رواية تشينوا تشيبى (الأشياء تتداعى) تثيران إمكانا لإحالات أنثروبولوجية وفولكلورية.. إلخ.

(١١) عن «الوعى القائم» و«الوعى الممكن» راجع: (البنيوية التكوينية والنقد الأدبى)، سبق ذكره، ص٣٣: ٤٠. ويؤكد جولدمان على أنه «يلزم البدء بالتمييز بين الوعى القائم بما له من مضمون ثرى، وبين الوعى الممكن باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذى يمكن أن تدركه الجماعة» (المرجع، ص٣٧).

(١٢) بذلك فهذا الكتاب، بتمثله لبعض القيم التى تطرحها هذه الفنون القصصية الشعبية، يلتقى- من بعض الزوايا- مع ما تطرحه من قيم ورؤى. وهى قيم ورؤى لا ترقى إلى مرحلة وجود «رؤية للعالم» بالمعنى الذى حدده جولدمان (انظر المرجع السابق: ص٣٦). وبشكل عام. فما تقترحه الحكايات الشعبية «ليس رؤية للعالم» (نفسه، ص ٦٢).

(١٣) المرجع نفسه ،ص٣٧.

(١٤) د. شكرى محمد عياد: (دائرة الإبداع- مقدمة فى أصول النقد) دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ص١٨ (وانظر أيضا صفحات ٥٠، ٥١، ٨١، ٨٢، ١٢٣. ١٦٢).

(١٥) هذه المعلومات من: (يحيى الطاهر عبد الله- الكتابات الكاملة)- دار المستقبل العربى ،القاهرة ١٩٨٣، ص٣ : ٥ .

(١٦) شأن التقليد المتبع، كانت قصص هذه المجموعة قد نشرت متفرقة فى عدد من الدوريات والصحف قبل جمعها فى كتاب، وأولها قصة «محبوب الشمس» (نشرت بمجلة "الكاتب" القاهرية- العدد ٥٣، أغسطس ١٩٦٥).

(١٧) بجانب هذه الأعمال، هناك معلومات عن خمس قصص للكاتب لم نستطع العثور عليها، أشار إلى هذه القصص الأستاذ إدوار الخراط فى البيليوجرافيا التى أعدها مع الدكتور سيد حامد النساج للعدد التذكارى من مجلة (خطوة) عن الكاتب الراحل (مجلة "خطوة"- العدد الثالث- القاهرة، ١٩٨٢، ص ٦٤).

وعناوين هذه القصص: "قلب الأم" ، "الصرخة". "رحلة السبع سنوات"،"كمان محطة" ، "مدرس التاريخ" .

وقد قال الأستاذ الخراط إن الكاتب الراحل كان قد قدم له هذه العناوين عند إعداده مقالة عن أعماله، سنة ١٩٧٢. ولم يستطع الأستاذ الخراط، كما لم نستطع نحن، العثور على هذه القصص.

يضاف إلى هذا بعض "القصص" التى كتبها يحيى الطاهر، فى بداية حياته الفنية، لمجلة "سمير" المتخصصة للأطفال، وهى ليست قصصا أدبية بالمعنى الدقيق، بقدر ما هى "سيناريوهات" لا تنفصل عن الرسوم المصاحبة لها.

(١٨) أجرى هذا الحديث الأستاذ سمير غريب ونشر بمجلة "المستقبل" بباريس، ثم أعيد نشره فى عدد مجلة (خطوة) الثالث المشار إليه، ونشرت اقتطاعات منه فى "الكتابات الكاملة" للكاتب.

وقد أشار الكاتب، لهذا الباحث، إلى حديث آخر كان قد أجراه معه أحد الصحفيين العراقيين، ولم ينشر بعد وفاته (قال لنا الكاتب إن ما قاله فى هذا الحديث يجعله غير قابل للنشر فى أية مجلة أو صحيفة عربية).

الفصل الأول

"بنية التناقض والتضاد"

(ثنائية القرية والمدينة)

«ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا»

تكتشف القراءة الأولية لمجموعة يحيى الطاهر عبد الله الأولى، (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا) [1]، نوعا من توزع عالمها بين عدد من الأفلاك، توزعا ينم عن محاولات الكاتب- في بداياته الأولى- للبحث عن ملامح فنية خاصة، وعن تجربة مميزة، ويتحقق هذا التوزع، كما تلاحظ هذه القراءة الأولية، على مستويات رؤيوية وتقنية متعددة.

في الفلك الأول- وليس للترتيب، هنا، حكم تقييمي- من أفلاك قصص المجموعة الاثنتى عشرة، تندرج وتدور أربع قصص: (٣٥) البلتاجي (٥٢) «عبد الخالق ثروت» «قابيل الساعة الثانية» ، «حصار طروادة» و «ومعطف من الجلد». وفي الفلك الثاني تدور وتندرج ست قصص: «طاحونة الشيخ موسى» و«ليل الشتاء»، «محبوب الشمس» ، «الكابوس الأسود»، «الوارث» و«جبل الشاي الأخضر». ويمكن - تقريبا- تسمية قصص الفلك الثاني «بقصص الريف»، وقصص الفلك الأول «بقصص المدينة»- ولا تمتد التسميتان إلى مرجع جغرافي، وإنما إلى مرجع فني، كما سنلاحظ، تقوم الجغرافيا بتأكيد بعد واحد فحسب من أبعاده. أما الفلك الثالث، فتمثله قصة واحدة «الثلاث ورقات»، إذ تعبر الحركة المتبادلة، على مستويات عدة، بين عالمي الفلكين الأولين. والفلك الرابع، والأخير، يتجسد أيضا في قصة

واحدة، قائمة بذاتها، هى التى منحت المجموعة عنوانها.

(١ - ٢)

على مستوى المقاربة الابتدائية لعالم القصص الأربع فى الفلك الأول، نرى نوعا من التأكيد على فهم شائع، حول أن القصة القصيرة تبدو «مناسبة تماما، لتصوير الحياة الإقليمية، أو حياة الأفراد الذين - برغم إقامتهم فى المدينة- عاشوا وكأنهم مغتربين» [٢]، وأنه «يوجد فى القصة القصيرة دائما الإحساس بالشخصيات الخارجة على القانون، التى تهيم على حواف المجتمع، والتى ترمز فى بعض الأحيان إلى الشخصيات منامثال عيسى وسقراط وموسى، حيث تكون «كاريكاتيرا» أو صدى لها [٣]. كما نرى أيضا «رعب الحياة»، الذى يوشك أن يكون هناك شئ منه فى كل قصة قصيرة» [٤].

فعبر هذه المقاربة الابتدائية، ومن خلالها، يتضح لنا نهوض هذه القصص الأربع على تناول أشخاص محوريين، من صغار موظفى المدينة أو مثقفيها الضائعين. هم جميعا قادمون إليها من الريف، مشدودون إليه بحبال الذاكرة وبضغوط الواقع العدائى الآتى، والكاتب، إذ يرصد هؤلاء المغتربين، المطاردين فى تلك المدينة التى تبدو «بلا قلب»، يكرس لكل منهم «قصته» كاملة، بحيث لا يكون هناك، فى تفاصيل القصص جميعا، سوى ما يتم توظيفه لتجسيد

التضاد بين الشخصية الفردية المنعزلة وبين العالم الخارجي، وهو التضاد الذى يمكن اعتباره، من زاوية ما، امتدادا لتلك التجارب الأساسية التى حرصت الرومانسية على تصويرها. فى «قابيل الساعة الثانية»، ترتبط التفاصيل كلها بالموظف الصغير، «كمال أفندى» الذى يستمع لنصيحة الناصح المنصاع للوائح العمل الحكومى، وهى نصيحة تساوى بين الموظف والكلب: «نصيحة عمر يا بنى.. مشاكلك ومعدتك لا يدخلان فى البند الحكومى.. الموظف منا حلقة بسلسلة البند.. طرفها فى السما، اللى ينبح يتربط بيها، والأخرس يفضل سايب وتترمى له اللقمة» (ص٧٩) [٢٥]، والذى، مع ذلك، لا يستطيع أن يتناسى مشاكله، حيث يعجز عن تقديم أية مساعدة مالية لأسرته الفقيرة فى القرية البعيدة، ويعانى عجزه وهو يرى أباه- المريض بالربو- يسمح ببيع أخته الصغيرة لعجوز غنى، فى عقد زواج أشبه بصفقة من الممكن تداركها لو كان باستطاعته - هو- إرسال جنيهين اثنين شهريا لأبيه، والذى يحلم بيومين أجازة يزور فيهما قريته «عطشان لشربة ماء من قلة تركتها أمى فوق السطح» (ص٨٤)، والذى لا يملك منديلا، ويرتعب من أن تسقط نقطة عرق من جبينه على الورق أو فوق سجادة المدير، والذى يفكر فى مديره نفسه: «... تقع الجنة تحت أقدامه» ، «ست مراوح تقتل عرقه تحت الجلد»، والذى يبدو - داخليا- موزعا بين واقعه الفعلى وبين

الشعارات المرفوعة «العمل شرف... نيشان على صدر صاحبه» والأخبار التى يقرأها بالصحف، أو يسمعها بالراديو، عن السبعة آلاف جنية- فقط- التى تمثل «الفرق بين دخل أم كلثوم وعبد الحليم» (ص٨٣). والذى يتساءل، صارخا ويائسا: «أأنا المسيح، ليحملوا عنى طيبهم.. لماذا سكتوا كل هذا العمر؟؟.. ليعلقوا المشانق.. لتسقط رأسى ولن أخسر غير تفاهات العمر» (ص ٨٢).

هذا التعارض والتضاد، اللذان تقيمهما القصة، بكل ما ينطويان عليه، بين داخل (كمال) وواقعه الخارجى، يتم رصدهما بصيغة تعتمد، من ناحية، منطق التداعى الداخلى والمونولوج المتصل وتدفق الذكريات القديمة، تعتمد، من ناحية أخرى، الإشارات التسجيلية، و«اللغة المحكية والرسمية وتداخل التافه والحيوى وتعاقب المأثورات القديمة والطرف الصحفية» [٦]. ويتم نقل هذا التضاد وهذا التعارض، من مستوى تقف فيه الشخصية القصصية فى طرف، ويقف فيه العالم الخارجى فى الطرف الآخر، إلى مستوى آخر، داخل كمال نفسه، حيث يقول - هو الغارق فى عرقه السائل- لمديره الذى تتكفل ست مراوح بتجفيف عرقه قبل أن ينضح من جلده، بنبرة تتشابه مع نبرة اعتذار «موظف» تشيكوف: «عرقى أغرق الحجرة.. وأتلف السجادة؟!... الفصل شتاء؟؟ لم أكن أعرف وشرف منصبك».... «سيدى المدير... الماء يأتى من تحت .. والمسئول هو دلع

الأسطوات (...) الرحمة، لقد عودتهم على هذا، في بعض المصالح الأخرى يضربون بالشلوت.. ما بعد الدلع؟ الجحيم وتطلعات الزواحف لدنيا السماء (الأسطوات ممتنعون عن العمل) (العمال يطالبون بأجر عن أيام الجمع) فساد عقول ومناقشات لا تنتهي (عن الحرية والعدل والديموقراطية)؟؟ (ص ٨٤ – ٨٥)

وفي «(٣٥) البلتاجي (٥٢) عبد الخالق» نواجه تنويعا آخر في تناول الفرد المضغوط نفسه، المتشبث بأخلاقيات الريف، في مواجهة قيم المدينة الضاغطة: عباس، الموظف بالثامنة الكتابية بوزارة الإسكان والمرافق، الذي يعيش على راتب «قدرة أثنا عشر جنيها وستمائة مليم» يدفع منه خمسة جنيهات كاملة للشقة– أو«الحُجر الأرضي»– الكائنة ببدروم أحد البيوت ويعاني مضايقات صاحب البيت، وإقلاق الجيران له منذ الخامسة صباحا، ويضطر لحشر نفسه حيث رائحة الخبث والعرق في زحام المواصلات العامة والذي يرفض – مع هذا كله– أن يعمل بالخزينة حيث يمكن أن «يجمع مرتبا فوق مرتبة»، ويحاول، محاولات متصلة، الحصول على «سُلفة» من العمل عبر وسيط يقتطع جزءا منها، ويضطر اضطرارا دائما للرضوخ وترديد كلمة «استبينا».. إلى أن يسير مسيرته الكبرى «كما يسير النائم أو المفكر» في «صبيحة يوم الجمعة الموافق ٤ ديسمبر ووجهته قسم ثان جيزة» لكي يعترف بأنه هو– عباس– الدندراوي– القاتل.

ويسجلون فى «المحضر» اسمه وسنه وحالته الاجتماعية... إلخ. ويسألونه عن السبب فى ارتكاب جريمة القتل فيقول إنه كان مشاكسا «وعندما ينهزم يركع ويتمتم بالورود (استبينا) ولأنى لا أطيق الكلمة قتلتها فقتلته» (ص٤٢)، فيسألونه عن القتيل فيقول إنه - أيضا - «عباس الدندراوى» وهى «المفاجأة»، التى مهد لها الكاتب بحشد من التفاصيل الحرفية التقريرية الباردة التى تستجمع وتكثف مفردات العالم الحكومى البيروقراطى، وتكرس فى الوقت نفسه التضاد بين الفرد المعزول وبين العالم الخارجى، والتى بدت - أى هذه المفاجأة- رغم كل التفاصيل التمهيدية «أقرب إلى المفاجأة الميلودراميه» (٧).

وفى «حصار طروادة» نجد نهوض السرد القصصى على القانون نفسه الذى يقوم على افتراض «أن نفس الفرد وشخصيته وروحه، أى حياته الداخلية، قطب مقابل للعالم الخارجى» (٨)، مع تدعيم هذه الحياة الداخلية باتكاء على تفاصيل ومسميات وموازيات مقتطعة من الأسطورة الإغريقية القديمة، اقتطاعا يكاد يقترب من فكرة «الطراز الشامل للإنسان» (٩)، ولكنه - هنا، وفى هذا السياق- يحرك ذلك التساؤل القديم، عن إمكان حياة «أخيل» « فى عصر البارود والرصاص» (١٠).

الراوى- المتكلم، غير المسمى فى القصة، الحزين الذى يجالد

حزنا قديما عمره عشر سنوات، والغاضب غضبا «من هذا النوع الذى حدثنا عنه هوميروس عندما طلب من ربات الشعر أن يلهمنه التغنى بغضبة ابن بيلوس الذى ترك المعركة الطروادية الشهيرة، وبصحبته فرسان المورميدون..إلخ» (ص٥١)، فى رحلته بشوارع القاهرة، داخل حافلة عامة مع صديقته المنفصل عنها، وعبر حصاره بحشد التفاصيل التسجيلية المجتزأة من عالم الإعلانات: «أسبرو صديقك»، «الواحدة والنصف حسب ساعتى ماركة تيتوس»، وضياعه- كما تضيع الحقيقة - فى «ركام سيطرة الكليشيهات»، واتهام الآخرين له بأنه «حيوان» و«جاهل» لا يعرف كيف يعامل «بنات الناس»، المفصول من عمله، الذى يصرخ: «هذا سجن.. هذه محكمة.. إنه حبل المشنقة.. هو الشارع (...) يقولون إنى قاتل.. إننى سارق.. إننى.. هؤلاء الغرباء لم أقابلهم قط» (ص٥٢).. يظل ملاحقا بعجزه البدنى، وبالمسافة الهائلة بين عالمه الداخلى وبين الواقع الخارجى، ويتصاعد إحساسه بالحصار حتى يصرخ صرخته الغارقة، اللاإرادية، التى تصل بالقصة إلى نقطة تراكمها الأخيرة: «سقطت طروادة - ها هى المشاعل تقول يا تليماخوس الصغير، وعشر سنوات للعودة يا أوليس: إيثاكا جميلة.. إيثاكا بعيدة.. إيثا (...)، كنت أضغط نفسى لأبكى» (ص٥٤).

وفى «معطف من الجلد»، تناول آخر للعلاقات الممزقة بين عالمين



ذاتي وخارجي: العالم الأول يجسده المثقف، القادم من الصعيد إلى المدينة، المطارد من قبل آخرين لا نعرف عنهم شيئا، المتوجس من أن «للحوائط آذانا»، المحاصر في كل مكان تقريبا، أو - على الأقل- يشعر بذلك: «إنهم يبحثون عني في كل مكان.. بالمعبد.. في العاصمة.. بالمقاهي» (ص ٤٦)، المتنقل- بحثا عن مأوى- عبر بيوت الأصدقاء والقارع أبوابها دون رد، المتلمس في تفاصيل المدينة التي أغرقته قشة تربطه بقريته البعيدة: «كنت أنظر إلى الوشم الأخضر على صدغه وكأنني أتعلق به» (ص٤٧) إذ وهت وتوقفت علاقته بتلك القرية وانحصرت في ذكريات قديمة ومعلومات مشوشة عبرها لم يعد يعرف، بالضبط، عدد اخوته الذين يصر أبوه عبر الرسائل على أنهم ثمانية لاستة (!)، الغائب - علي مستوى الوعي-بين الإشارات المرتبطة بقراءات في التراث الإغريقي، وبين «الحمائم البيضاء والحريات والأناشيد التي يهبها ديكارت الفرنسي مجانا» (ص٤٥).

أما العالم الثاني فتشير إليه القصة بوضوح، حيث تنص على أن حاضرها الزمني هو شتاء عام ١٩٦٦، حيث تومئ إلى أولئك الذين يتحدثون عن «البورصة والنقابة والسلعة والقنبلة والمعسكرات والعمل»، ويلعنون «الساسة» ويتكلمون، فيما يتكلمون، عن «الكرملين والبيت الأبيض». يمكن إدراج هذه القصص الأربع فيما يسمى «قصص شخصيات»، إذ تقوم كل واحدة منها - كما لاحظنا- على

محور واحد مرتبط بشخصية واحدة، تظل بؤرة التناول الفنى: يأتى العالم- إذ يأتي- من خلالها أو من خلال التضاد معها. كما يمكن، بسهولة، ملاحظة أن هذه القصص الأربع يجمعها نمط بنائى واحد.

فهذه القصص الأربع جميعا تعتمد ما يعرف بشكل «التتابع الكيفى» فى القص، فبدلا من وجود حدث قصصى يؤدى إلى حدث آخر، نجد نمطا آخر، فيه «يؤدى تبلور قيمة كيفية إلى قيمة أخرى»[11]. الحدث، فى هذه القصص الأربع، لا يمكن الإمساك به أو تعرف ملامح محددة له، إذ لا يعدو وكونه مجموعة من التراكمات التى تتم داخل الشخصية المحورية فى الحيز الأكبر، وخارجها فى حيز أقل. وعبر هذه التراكمات، المتكئة على عشرات من التفاصيل الصغيرة، تصل الشخصيات، ونصل معها، إلى نقطة التراكم الأخيرة، التى يحدث بعدها تحول كيفى على مستوى سلوك الشخصية- من ناحية- وعلى مستوى وعينا بهذا السلوك وتلقينا له من ناحية أخرى، ولعل هذا يقترب بهذه القصص الأربع من الوحدات القصصية التى يسميها رولان بارت بـ«الوحدات الإشارية» تمييزا عن «الوحدات الوظيفية»، إذ تستند الأولى إلى القول الذى لا يعتمد إلا على قدر ضئيل من الأحداث، ونسبة كبيرة من الإشارات، بينما بالوحدات الثانية تلك القصص التى تزخر بالأحداث المتتالية [12].

ولعل الحدث الوحيد، فى هذه القصص الأربع، يكاد يتركز فى

فعلها القصصي الأخير [١٣]، في خاتمتها التي تصل بالشخصية القصصية إلى ما يشبه الإنفجار في وجه العالم الخارجي. إن المطارد في «معطف من الجلد» يتخلى عن محاولاته الفاشلة، للبحث عن مأوى، ويقرر مواجهة البرد والمطر. والمضغوط في «قابيل الساعة الثانية» يجاوز توسلاته المستمرة للحصول على يومين أجازة، ويصرخ: «اللي عايز حاجة ياخدها... أيام جمع - أيام حد.. أنا عايز يومين راحة.. حاخدهم» (ص٨٥). والموظف البائس في « (٣٥ البلتاجي (٥٢) عبد الخالق ثروت» تصل به هزائمه المتصلة إلى السير لمركز الشرطة ليعترف بأنه قاتل وقتيل معا. والمحاصر في «حصار طروادة» ينفجر، بفعل لا إرادي، بعد نداء الصارخ في البرية «لايثاكا الجميلة»: «كنت أضغط نفسي لأبكي، ووجدتني أغرق- أنا الحزين- في الضحك» (ص٥٤).

هذا الفعل أوردّ الفعو الأخير النهائي، الصاخب (حيث تتحرك هذه القصص إلى نهاية غير متوقعة»، بعد أن يصل فيها كل شئ إلى أوجه [١٤])، يكاد يمتد بالقصة إلى ما بعد خاتمتها ليفتح لها مجالا آخر، وحيزا آخر، غير مجالها وحيزها اللذين توقفت عندهما نقطتها الأخيرة، فعندما تصل الشخصيات إلى هذه النقطة التحولية، ويتغير سلوكها كيفيا على هذا النحو.فإننا نستشعر- على الفور- مالم يقله الكاتب، ما توقف قبل أن يقوله داخل الحيز المحصور بين جملتي

القصة الأولى والأخيرة، ومن ثم ينتقل «جبل الجليد المغمور»، القائم عادة وراء التفاصيل القصصية الداخلية، إلى ما وراء حدود القصة، إلى ما بعد خاتمتها الأخيرة.

وبهذا المعنى. الذى فيه نهاية القصة بمثابة «مركز متأخر» يستقطب حوله كل التفاصيل والعناصر السابقة عليه، تتحول الحركة القصصية، بكاملها، نحو ختام أخير، حيث تنتفى. فى هذا الختام كل أوجه التعارض والتناقض بين ما يعتمل داخل الشخصية القصصية المحورية وبين كل ما يحيط بها- يحاصرها ويطاردها ويضغط عليها- من عالم خارجي. وبهذا المعنى، تبدو هذه القصص الأربع كأنها تعدل من ذلك التشبيه الذى أطلقه ستيرنبرج على شكل القصة- إذ رآها فى مثلثه الشهير، الذى يستبعد أحد أضلاعه لينطلق فيه شكل القصة من البداية (المقدمة) إلى النهاية (الكارثة) مباشرة، فى حركة أشبه بحركة «القنبلة التى تلقى من طائرة» «هدفها الأساسى هو المسارعة بإصابة الهدف بكل طاقاتها الانفجارية» (١٥)، فتصبح الحركة القصصية فى هذه القصص الأربع، حركة رأسية صاعدة إلى أعلى، وليست هابطة إلى أسفل، فيها يتم توظيف «الوحدات الإشارية» بكاملها، نحو نقطة التلاشى أو الانفجار العلوية وإذا شئنا - هنا- التشبث بتشبيه تقريبى، فإن «القنبلة» الهابطة من أعلى تتحول مثلا إلى صاروخ صاعد من أسفل، موجه نحو تلك النقطة العلوية التى

ينفجر فيها فى لحظة واحدة حاسمة، مدفوعا فى ذلك بعامل - آلى- داخلى (يقابل التراكمات الداخلية للشخصية) وعوامل خارجية- قوى الضغط الجوى والجاذبية.. إلخ- (تقابل إحباطات وضغوط حصار الواقع الخارجى الواقعة على الشخصية القصصية).

(١-٥)

هل يمكن القول بأن هذا البناء، على هذا النحو، فى هذه القصص الأربع التى كتبت جميعا فى السنوات الثلاث السابقة على هزيمة ١٩٦٧، ينطوى على نوع من الموازاة لفترة تاريخية كانت تعتمل- على مستويات مختلفة- بالعديد من التناقضات، غير المرئية، التى تمضى قدما إلى نقطة انفجارها الكبير؟!

إن الشخصيات الأربع المحورية، فى هذه القصص، فى تصادمها - داخليا- مع العالم الخارجى فى زمن مرجع بعينه (فترة الستينات)، وفى اقترابها من نموذج «البطل الإشكالى»- كما حدده لوكاتش- المعبر عن تصادم القيم فى فترة ما، المتمسك - حسب جولدمان- بقيم «الاستعمال فى وقت تسوده قيم التبادل، وفى اغترابها المرتبط بكونها تجليات متنوعة لإنسان واحد، هو إنسان المجتمعات المتفاوتة (رغم الشعارات) المنفصل «عن نفسه وعمن حوله وعما حوله» [١٦]، وفى رزوحها «تحت الكبت بمظاهره المختلفة»[١٧]،

وفى تماس عوالم بعضها مع تراچيديات الوجوديين[١٨] التى لم «تجد فرصتها للتعبير عن نفسها إلا من خلال المواقف الإغريقية، والأبطال الإغريقيين أنفسهم» [١٩]. وفى توق بعضها إلى «أناشيد ديكارت وحمائمه المجانية».. إنما تؤكد- فى هذا كله وبهذا كله- انفصالها، من ناحية، عن عالمها المحيط، بل وعن موروثه القريب والبعيد، ونزوعها غير الواعى إلى المجتمعات العشائرية التى كان يقوم فيها- كما لاحظ فيكو، منذ فترة طويلة- «الأبطال المحاربون بالأدوار القيادية» والتى «تسود فيها قيم الشرف وذيوع الصيت» [٢٠]، كما أن هذه الشخصيات تشير، من ناحية ثانية، إلى حنين لعالم يجاوز واقعها، والاغتراب إلى الاتصال الإنسانى، وقيم التبادل إلى قيم الاستعمال، والمطاردة وفقدان المأوى إلى السكن الآمن، والشعارات المرفوعة إلى الممارسات الفعلية.

ولكن هذه الشخصيات لا تصل أبداً، فى هذه القصص، إلى حلم متماسك بهذه المجاوزة، فضلا عن رؤية إمكان تحقيقها. إنها تظل تتخبط بين شراك التناقضات التى تحياها، على مستويات عدة، وهى تناقضات تقودها إلى إحساس قاتل بالتوزع بين مناطق شتى داخلها وخارجها، على السواء.

يعكس هذا التوزع ما نلاحظه من تقاطع مستويات لغوية متباينة تعبيراً عن عوالم متناقضة، على مستوى الأحاديث الداخلية

والخارجية للشخصيات، وعلى مستوى السرد، بهذه القصص الأربع التي يروى ثلاثا منها أشخاصها المحوريون. نجد هذا التقاطع في فقرات مثل: «قال إنهم هم- لا هو- وإن اليوم الأحد، ونطق بالأب «جابون» و«الأحد الدامي».. قال: اترك هذا المكان «معطف من الجلد». (ص٤٤)، ومثل: «عموما الطقس جميل، إلا أنني.. لقد فاجأني الخنزير - قلت- وكنت أقصد الحزن لا الربيع.. « (قصة «حصار طروادة» (ص٥٠) ، ومثل: «الربيع أقصر فصول السنة.. الفصل مائة طالب والسنبلة مائة حبة.. إعدام ترزى لأنه سهى عن صنع جيوب البنطلون.. مس الحقيقة بطرف الحقيقة مع التعمد لإفساد الجيل الصاعد» (قصة «قابيل الساعة الثانية» ص٨٢).

ومثل هذه التناقضات لا تعبر، فحسب، عن «وعي شقي» تعانيه هذه الشخصيات في تخبطها بل تعبر- في الوقت نفسه- عن تخبط أكبر، في واقع يعتمل بتناقضات عديدة.

(٢ - ١)

في القصص الست، التي تمثل الفلك الثاني من أفلاك مجموعة الكاتب الأولى: «طاحونة الشيخ موسى» ، «ليل الشتاء» ، «محبوب الشمس» ، «الكابوس الأسود»، «الوارث» و «جبل الشاي الأخضر»، يستكشف الكاتب ملامح قطاع مهم من عالمه الفني، بدأت ملامحه

تتشكل فى هذه القصص الست، وظل الكاتب يستكملها فى أعمال تالية له. وفى هذا القطاع استطاع الكاتب أن يستكشف مناطق قصصية روائية خاصة، كانت - إن شئنا التقييم- بمثابة إسهام فنى على مستوى موروث «الكتابات الريفية»، وخصوصا عن عالم الصعيد.

ولعل إنجاز الكاتب، فى هذا القطاع، هو ما دفع أغلب النقاد والمراجعين الذين تناولوا أعماله، إلى التأكيد على هذا الملمح الريفى «الجنوبى الصعيدى»، فى تجربته بشكل عام، بمنحنى احتفائى واضح(٢١).

(٢-٢)

فى هذه القصص الست وكتاباته الأخرى التى يمكن أن تندرج فى تناول عالم الجنوب، «يتسلح» يحيى الطاهر- بتعبير أوكونور- «بموضوعه الخاص»، ويتشبث «بجماعته المغمورة» الخاصة التى يستطيع الكشف عن عالمها أكثر من غيرها بطرائق فنية أفضل. وإذا صح أن كل فن «واقعى» «هو زواج بين أهمية المادة الخام وأهمية المعالجة الفنية» (٢٢)، فإن كتابات يحيى الطاهر، فى هذا الاتجاه، التى يستقى فيها مواده الخام، الأولية، من صعيد مصر، سواء بالرجوع إليه أو بتتبع هجرته داخل العاصمة، تفيد من إمكانات هذه

المواد الخام الأولية، وتعيد خلقها وتشكيلها من جديد،

ورغم أن أكثر من واحد من كتاب القصة القصيرة، فى مصر، كان قد ركز على تناول القرية فى أعماله «كملاذ رومانسى» ، «على اعتبار أنها موطنه الأول ومكمن ذكرياته»، فوجد فيها «موئلا يحميه من هجير المدينة» [٢٣]- فإن تناول القرية، هنا، يتعدى ذلك المنزع الرومانسى الذى لاحظه الدكتور سيد النساج على عدد من كتاب القصة القصيرة بمصر فى فترة الثلاثينات، كما أن تناول القرية، هنا، يتجاوز كونها مكانا «طبيعيا» تصلح آفاقه «الطبيعية» لشطحات الخيال الرومانسى. ربما كان فى «عودة» الكاتب- فى هذه المرة - إلى «المنبع» نوع من التوق «إلى وحدة وثيقة تكون كاملة فى ذاتها»، فى مواجهة الطابع المحير المبهم الذى تتصف به السلعة فى النظام الرأسمالى، بل وتتصف به دنيا الآلات والمعدات الاجتماعية والاقتصادية التى يقف الفنان غريبا عنها غربة كاملة» [٢٤]، والذى تبدى - إلى حد ما- فى بعض ما كتب عن المدينة، وإن كان الكاتب سوف يحاول، بمنطقه الخاص، استكشاف جانب من علاقات هذا العالم فى بعض أعماله التالية.

«العودة» إلى الصعيد، إذن، عودة إلى ما هو أكثر من الرصد الطبوغرافى أو التزيينى لقرية جنوبية بعينها، هى عودة إلى تلك «الوحدة الوثيقة» التى يلعب المكان فيها دورا أساسيا، باعتباره

شخصية حية، ولكنه يظل بعدا واحدا، من أبعادها المتنوعة. وكل هذه الأبعاد جميعا، لا تخرج عن كونها «مادة خاما» يصهرها الكاتب ليقيم فيها ومنها وبها- بأدواته الخاصة- عمله الفنى. الكاتب- فى هذا القطاع من عمله- يعود إلى الجنوب على أنه كل متلاحم من البشر والطير والحيوان والعلاقات المتشابكة مع المكان، وأيضاً من الموروث الفنى والتاريخى والثقافى الضخم، القابل للتفاعل مع التجربة الإبداعية الخاصة. هى عودة يكشف فيها رؤاه للعالم، من خلال كشفه للصعيد، الذى تعامل معه على أنه حيز وثقل وليس سطحا ومساحة فحسب.من هنا لا ينفصل «التاريخى» والثقافى عن تلك الكتلة المتماسكة من الكائنات المتنوعة، بعلاقاتها التى تندمج- فى نصوص الكاتب- وتتحول إلى سبيكة تجاوز كونها جمعا لآحاد مفرداتها، يصعب تفكيكها أو ردها إلى عناصرها الأولى.

لعل الاقتراب الأولى، من قصص الجنوب الست، فى هذه المجموعة الأولى للكاتب، يكشف -ابتداء- عن اتساع المنظور القصصى، إذ يتحرر الكاتب من الارتباط بشخصية واحدة يجعلها محورا للقصة ويركز على تناقضها وتضادها مع العالم الخارجى- كما هو الأمر فى «قصص المدينة»، بل يتجاوز هذا «التوحد» ليوزع الاهتمام فى القصة الواحدة بدرجات متفاوتة بالطبع على أكثر من شخصية واحدة، بحيث يتحول التضاد والتناقض من الداخل

والخارج الفرديين، إلى نوع من الوجود المتساوى يشمل الجميع تقريبا، وبذلك يستوعب تناول الداخل الفردى، المنعزل، فى مواجهة العالم، فى صيغة أخرى أكثر رحابة، تبرز فيها «دواخل» متعددة لها «خوارجها» المتعددة، وينتقل التناقض إلى مستويات متنوعة: بين الداخل والخارج فى الشخصية الواحدة، وبينهما معا فى شخصية إزاء شخصية أخرى، وبين الشخصيات جميعا فى مواجهة ضغوط الواقع الخشن وأشكال وطأته.. إلخ. ويترتب على هذا، اعتماد مجموعة من التقنيات المغايرة، على أكثر من مستوى.

وفيما عدا قصة واحدة («الكابوس الأسود»، التى تركز- كقصص المدينة- بتقنية «تيار الشعور» أو«تيار الوعى» على شخصية واحدة)، فإن القصص الخمس الأخرى- على مستوى الراوى والشخصيات- تعتمد أبنية ثلاثية أو رباعية، أو جماعية تنظر إلى القرية باعتبارها كتلة واحدة.

فى قصة «جبل الشاى..» نجد ثالوثين: الجد- الأب- الحفيد (الراوى)، ثم الحفيد الراوى، والأخت الكبرى والأخت الصغرى، وبين الثالوثين تقف - فى منطقة أبعد قليلا- الأم والعمة منتميتن لعالم نسائى يرصده الكاتب فى منطقة مفارقة لمنطقة «عالم الرجال». وفى قصة «محبوب الشمس» نجد الراوى، المتعالى، يتحول أحيانا إلى «صورة هاربة سرعان ما تفلت من أيدينا وتتخذ أقنعة مختلفة»[٢٥]، ويتحول فى أحيان أخرى إلى صيغة قريبة من معنى «الذات

الجماعية» كما يحددها لوكاتش [٢٦] يرصد لنا – مناكثر من منظور– الصبى «الألبينو» الذى تشبه رأسه لوزة القطن، فى مواجهة سخرية أهل القرية بكاملها، ولكنه يرصده، أيضا، باعتباره جزءا من ثالوث في طرفيه الآخرين تقع أمه وأبوه. وفى قصة «ليل الشتاء»، نجد الراوى الذى يتناول مشكلة أحد طرفيها تمثله أم وابنها والطرف الآخر يمثله أخوها/ الخال وزوجها/ الأب، وفى قصة «الوارث» يتحول الراوى الطفل إلى شخصية قصصية مشاركة، ضمن ثالوث يجمع – معه – الأم والخال وهكذا، عبر هذا المنظور المغاير، تتجاور فى قصص هذا الفلك مساحات تسمح بالتعدد، على مستوى وجود الشخصيات، وعلى مستوى رؤية الراوى للشخصيات، وعلى مستوى رؤيتنا للشخصيات والراوى، وأيضا علي مستوى رؤى الشخصيات لأنفسها ورؤاها للشخصيات الأخرى، ويترتب على هذا وجود زوايا متعددة للفعل القصصى الواحد، ومستويات متعددة لرصده أو روايته، مما يمثل «جنوحا روائيا» فى هذه القصص، يكسر من حدة «التوحد» المرتبط– ارتباطا يكاد يكون تقليديا– بالتقعيدات حول شكل القصة القصيرة [٢٧]، أو يستكشف لهذه التقعيدات صياغات جديدة.

وإذا كانت العلاقات، كما يؤكد لوسيان جولدمان «بين العمل الأدبى والمجموعة الاجتماعية تنطوى على نفس نظام العلاقات بين الأجزاء والكل فى العمل الأدبى» [٢٨]، فإن تعدد المنظور القصصى هنا، بما يفرضه من تعددات داخل هذه القصص، يصبح تعبيرا عن

عالم خارجى بعينه، فيه يختفى - أو يتضاءل- حجم الإحساس الفردى الذى تفرضه المدينة، بنزوعاتها التجارية التى تعمق تطلعات الأفراد، ليتحرك- فى عالم القصص- أشخاص متساوون، أو يكادون، فى وقوعهم تحت ضغوط خارجية واحدة، تشملهم جميعا، فيتحول التناقض من انحصاره بين «الفرد» والعالم الخارجى، إلى أن يصبح تناقضا بين «الجماعة» والعالم الخارجى.

(٢-٤)

داخل هذا المنظور القصصى، الرحب، يختفى إيقاع المدينة اللاهث،ويحل محله إيقاع مختلف، رتيب متكرر، تعبيراً عن اختفاء «البطل الفرد»، بهمومه الخاصة وتوزعه المتلاحق، فى قصص المدينة، لصالح الهموم الأشمل، التى تحدق بالشخصيات المتعددة، فى العالم الريفى الجنوبى، هنا.

هموم العالم، الواقعة هنا على الشخصيات القصصية جميعا، بوجه عام وبدرجات متقاربة، يمكن - لمن يشاء- إدراجها تحت عناوين: الفقر الريفى، التوزع بين وطأة المفاهيم القَبَلِيّة والتمسك بها، معاناة سطوة العلاقات الموروثة، سيطرة الخرافة وحضورها على مستوى مفاهيم الحاضر القائم. لكل عنوان من هذه العناوين تفريعات وتجسيدات فنية متنوعة، ولوطأة كل من هذه الهموم رزوح وحلم بنفيه فى آن. وكل هذه الهموم متداخلة، زيضا، ومتزاحمة فى الحيز الواحد، وضاغطة فى اللحظة الواحدة. تراها الشخصيات القصصية وتتعامل بها، تدور حولها أو تناورها، بكيفيات مختلفة.

يبتعد الكاتب، إذن، فى تصوير الشخصيات القصصية فى قصص هذا الفلك عن تسخير كل ما فى القصص من أجل بلورة الملامح النفسية لهذه الشخصية أو تلك كما كان الأمر فى قصص الفلك الأول. ويصوغ شخصياته- هنا- عبر رصده لمشاركتها فى الحدث وتفاعيلها مع جزئياته. ومن ثم، تصبح هذه الصياغة لهذه الشخصيات «اللانفسية» جزءا من رصدها فى جماعيتها، وجزءا من تأكيد درجات التشابه بينها ، على ما يفرق بينها من تباين أو تفاوت محددين. وبذلك يصبح التمايز، بين هذه الشخصية أو تلك فى قصص هذا الفلك، قريبا من «الفردانية» (المرتبطة بالمجتمعات البدائية) التى تختلف عن «الفردية» (المرتبطة بالمدنية فى المجتمعات الحديثة). «الفردية» التى يترتب عليها، كما يؤكد ستانلى دايمند، نوع من «انفصال الفرد عن الآخرين» ونوع من «الطبيعة الانفصالية» [٢٩]، والتى غلبت على الشخصيات القصصية فى فلك قصص المدينة، تختفى هنا، لتحل محلها «الفردانية» التى تحاول خلالها الشخصية ذاتيتها دون أن تنفصل، فى أغلب الأحيان، عن الجماعة.

(٢ - ٥)

فى هذا الإطار، نواجه فى قصص هذا الفلك، جميعا بوجه عام، سمات مشتركة تكاد تكون واحدة: الفرد، كما كان فى المجتمعات الأولية، «يتحرك فى شبكة من القوانين التى تبلغ بصرامتها وتفصيلاتها حدا يجاوز المعقول، فألف تحريم يحدد سلوكه وألف

إرهاب يشل إرادته» [٣٠]. وعبر هذه الشبكة تتجاور ملامح تستعيد- أو مازالت تحيا- مرحلة الانتقال الأول من الصيد للزراعة الذي استتبع تحولا من الملكية القبلية إلى ملكية الأسرة، وما ترتب على ذلك من «تركز السلطة كلها فى أكبر الذكور سنا» [٣١] مع ملامح أخرى تنتمى إلى مرحلة قبلية واضحة تمتد امتداداً زمنياً قريبا لا يجاوز تاريخ الهجرات العربية إلى مصر، وحيث نجد مفاهيم إسلامية خاصة، أو مستوى خاصاً لفهم الإسلام، يكاد يعيد تشييده على تصورات أخرى سابقة عليه.

فى هذه «الجماعة القصصية»، كما يرصدها الكاتب، يتحرك الفرد- كما تتحرك الجماعة- داخل هذه الشبكة المعقدة، المتراكمة، بمستوياتها المتعددة، يصنع مع الآخرين ذلك الامتثال الصارم لكل أعراف هذه الشبكة ومواريثها وقوانينها ومفاهيمها التى تبدو للجميع بمثابة بديهيات لا يمكن مناقشتها ولا وضعها موضع المساءلة أو التساؤل.

وعندما يتوتر بعد من أبعاد هذه البديهيات، عندما يتم وضعه- من قبل شخصية قصصية ما- موضع المجادلة، أو الاختبار، أو حتى الحلم- أو الوهم - بتخطّيه، ينبثق التوتر القصصى، ويتفجّر الحدث الذى يلتف حوله الآخرون. وغالبا، فى هذه القصص، ما تتم تسوية هذا التوتر، إما بامتصاصه واستيعابه بإضافة «بديهية جديدة» إلى

البديهيات المستتبة، وإما برفضه وإعلان هزيمته، حيث يعود الإيقاع إلى تواتره واطراده المألوف [٣٢]. ولذلك، فـ«الفعل القصصى الكبير»، الذى كانت قصص المدينة تنتهى به، بطريقة فجائية، يتم تعديل حضوره فى البناء القصصى هنا، بتحجيمه أولا، وبالعمل ثانيا على وضعه فى سياق يكشف ما قبله وما بعده، فيتم تركيزه فيما قبل «نهاية القصة»، أو فى «وسطها»، أو حتى فى «بدايتها»، ويظل بذلك، فى كل الأحوال، غير مفاجئ وغير متجاوز كونه «اختباراً» أو «تواتراً» فى إيقاع كلى شامل، رتيب هادئ، له آلياته التى تمنحه قدرة هائلة على الاستمرار .

فى قصة « طاحونة الشيخ موسى» يرصد الراوى كيف يسير كل شئ كالمعتاد: حكمة الله، ما يأخذه وما يبقيه، ودوران الأيام.. إلخ. ولكن «تعاقب السلف للخلف» قد غير من «الخواجة نظير شيئا ما»، فجعله يفكر فى مشروع تجارى (شراء «ماكينة طحين»). إلا أن القرية- التى ترصد القصة تحرك أشخاصها جميعا كتلة واحدة- فهم «بحر إنسانى» مرة و«جبل بشرى» مرة و«حائط إنسانى» مرة ثالثة- تقف بكاملها فى وجه أحلام الخواجة نظير، «فتبرطم شفاه، وتنخلع القلوب على الأكباد، وتتلاطم الأيدى..».. إلخ. (القصة ص٨٩)، يسوقها فى حركتها، فيما يسوقها، تصور أعمى: لابد من التضحية بذبيحة بشرية لكى تدور الماكينة. وبعد هذا التوتر كله، تدور

الماكينة دون ضحية بشرية، (ولكن بهدية أو نذر، للشيخ موسى ولى القرية [٣٣]، و«تلعلع زغروتة وتهمهم شفاه بالخلاص»، ويعود الإيقاع لوتيرته المألوفة ، من جديد.

وفى «الوارث» و «ليل الشتاء» تبدأ القصة من لحظة تالية لما أحدثه التوتر من خلخلة فى الإيقاع المألوف: فى القصة الأولى، بعد أن مات الأب واستولى الخال على كل شئ قد تركه الجد، وبعد أن أصبحت الأم تعيش وحيدة مع ابنها - الراوى- الذى يرصد حياتها العادية، ويستعيد بنوع من «القص التفريعى» [٣٤] تفاصيل مخاوفه وحياته وحيوات الآخرين، وفى القصة الثانية حيث الأب، والغريب، «الجمسى»، الذى تجرأ وتزوج من «بحاروية». والقصة تبدأ من اكتشاف كونه «جمسيا»، بعد فترة طويلة من الزواج، وترصد ما ترتب على ذلك [٣٥] من تفاصيل كثيرة، وتتحرك فيما يتخطى حدوث الفعل القصصى نفسه إلى إطار المداولة- داخليا وخارجيا- حوله.

وفى «محبوب الشمس» يرصد الراوى المجرد، كيف يمارس «محبوب»، الصبى الأبيض الوجه والشعر، طقوس صيد السمك بتفاصيلها . ثم يستعيد- باسترجاع الزمن- علاقة محبوب، غريب الخلقة، بأهل القرية: كيف يراه إمام المسجد، وكيف تراه أمه وأبوه، ثم كيف أن مشاهدته، و«الفرجة» على عدم قدرته على مواجهة الشمس، تبعثان السخرية فى نفوس أهل القرية- الذين تصورهم

هذه القصة، أيضا، كتلة واحدة- فيسمونه «محبوب الشمس» بدلا من التسمية التقليدية «عدو الشمس» [٢٦]، وبالطبع يغضبه اللقب، «مما أغضب بدوره الحاجة نفيسة -أمه- التى شكت للحاج خليل- أبيه- الذى حمل تكشيرته للشيخ كامل إمام مسجد أبو عوض».. «وخطبة الجمعة ترد عقل المجنون.. إلخ» (ص٩٤).

وهكذا، ترصد القصة فشل محاولة إمام المسجد وضع حد السخرية من محبوب، واستمرار كل شئ على حاله، فى إيقاعه المألوف: محبوب حى فى كل يوم، والشمس تظهر كل يوم والسخرية قائمة ما بقى محبوب وما ظلت الشمس تظهر. ثم يكون التوتر القصصى عندما تحتجب الشمس وتستمر فى احتجابها أياما تصل إلى أحد عشر يوما !- فيكون القلق والتوجس من فساد القمح فى الصوامع، ومن فقدان أسباب الحياة.. إلخ (ومن البديهى أن الشمس تعود للظهور ويعود كل شئ إلى وتيرته المعتادة، من جديد).

وفى «جبل الشاى الأخضر» التى تمثل التحقق الفنى الأعلى فى قصص هذا الفلك، يرصد الراوى/ الطفل التفاصيل العادية التى تبدو يومية لجده المهيب إلى حد القداسة، وهو يقوم بطقوس صب الشاى، فيما يشبه إقامة شعائر مقدسة: كيف يتعامل الجد مع الابريق الكبير المملوء بالماء الساخن و«المسمى بالأوزة لطول عنقه» ومع الأباريق الثلاثة الأخرى، كيف يترقب الآخرون، بما فيهم الأبن/

الأب والحفيد/ الراوى. سلوكه: «كنا صامتين، فجدى لم يكن قد تكلم بعد» - ولاحظ الصيغة التى تقص وتكشف جزءا من تراتبية العالم في الوقت نفسه - ويتلقون منه أكواب الشاى بصنوفه المختلفة، وكيف يوزع هو هذه الصنوف، مع ابتسامة ليست إلا سطحاً خادعا للهيبة الصاعقة المستترة، ويرصد الراوى - أيضا- أوامر أبيه له بأن يذهب إلى «حوش البهائم» ليأتى بالحليب الذى حلبته أخته الكبرى «نوال»، وأوامره لعمته بأن تذهب لتنظف بالجاز شعر البنت- الأخت الصغرى- تحت الشمس.. إلخ (القصة ص ٢١ :٢٣)، ويكون الحدث الكبير، الذى يتوتر به هذا الايقاع ويتوتر معه كل من حوله وما حوله: عندما يكتشف الراوى أخته الكبرى، المراهقة، وهى تقوم بفعل جنسى مع الجاموسة: «كانت نائمة بصدرها وقد حضنت عنق الجاموسة بكلتا ذراعيها.. وكانت تمرجح ساقيها وتحك فخذيها ببطن الجاموسة الأسود السخين.. إلخ» (ص٢٤).

حول هذا الحدث الجلل يتحرك الجميع عندما يخبرهم الراوى- الطفل بما رأى: الأم التى تجر البنت، والبنت الصارخة، والأب الذى يعلق البنت «من عرقوبيها» بحبل مشدود إلى وتد مثبت بجدار الغرفة، ثم يبدأ فى ضربها هائجا «كثور مذبوح»، والجد الذى يصرخ في غيظ: «- اضرب.. اضرب يا كامل»، والأم التى تصرخ باكية «كفاية يا كامل وتتجوز» [٣٧]، وأخيراً الراوى الطفل- الذى كان قد

تلقى ضربة جعلت الدم يطفر من جانبى فمه.. إلخ. ثم ينتهى كل شئ ويبدأ الايقاع اللاهث فى الخفوت، ويبدأ الجميع فى العمل على عودة كل شئ إلى طبيعته. وسوف يرصد الراوى/ الطفل- وهو موشك على الدخول فى غيبوبة النوم - كيف أرقدته أمه ولفته فى «الحرام الصوف»، وكيف أمر أبوه بإعطائه الماء والسكر والليمون، وكيف صعد الأب إلى الجبل ليأتى بحبات الليمون الخضراء.

هذه القصة، فضلا عن تعبيرها الدال عن ثنائية التوتر/ الإيقاع المألوف، تقدم تمثيلا جيدا لعلاقات الشخوص القصصية فى هذا العالم، ولكيفية التعامل معها- فنيا- بطريقة تكاد تكون موازية للعلاقات بين هذه الشخصيات، إن عين الراوى/ الطفل تقع خارجيا أول ما تقع على صورة الجد، ثم تقع على الأب، صاحب السطوة الثانية، ثم يرصد الراوى مخاوفه هو نفسه، إنه «عالم الرجال» الذى يتكرر زمنيا، بصورة متجددة آلية. هذا التتابع، عبر صورة الجد ثم الأب ثم الحفيد، يقترب مما يسميه شكلوفسكى ب «البنية المتدرجة»[٣٨]، حيث- فى وجودها معا وفى حفاظها على تلك الأعراف الموروثة، غير المكتوبة ولكن المؤكدة- تبدو الشخصيات الثلاث كأنها استمرار زمنى لشخص واحد، له جذوره الضاربة فى أعماق الماضى، وله فروعه المشرعة على المستقبل، وله - أيضا- حضوره الممتد، خارج هذه الشخصيات الثلاث.

أما «الكابوس الأسود» التى تمثل نمطا فريدا فى قصص هذا الفلك، فتكسر -ابتداء- قانون التعدد، على مستوى الراوى والشخصيات فى عالم هذا الفلك،إذ تعتمد- كما قد ينم عنوانها- منطق «تيار الشعور»، أو «تيار الوعى»، الذى يستغنى عن الأحداث القصصية ويتكئ على «تسجيل الانطباعات بالترتيب الذى تقع به على الذهن متجاوزا فى ذلك منطق الواقع الخارجى الذى يخضع ترتيب الأحداث فيه لعاملى الزمان والمكان» (٣٩). ومن ثم، تبدو هذه القصة (التى تتضمن راوية مجردا، يروى، بضمير الغائب، عن شخصية مخمور) أشبه بتجسيد فنى لرؤية ليلية، خاصة وداخلية، لهذا العالم، حيث تستعاد- فيما يشبه الذكرى أو التخيل- معالم الطريق المعروفة من المرور المتكرر أثناء النهار، وحيث ترقد الآن- بيوت «العزبة»: كتلة فاحمة صماء (ص٢٨).

ومن خلال التقاطع بين ما تأتى به الذاكرة، للشخص المحورى بالقصة، إذ يستعيد ليلة عرسه: «من بنادق الرجال غير المرخصة حكوميا لعلع الرصاص فوق الرؤوس الملفعة والوجوه المعصبة والأنوف المثقوبة..إلخ»، بينما «رقصت الشفاة بالأناشيد والأيدى بالدفوف... إلخ» (ص٣١)- وبين رصده الداخلى، القائم على تداعيات الخمر والليل وعلى منطق «الكوابيس السوداء رفيقة الرعب، حيث يأخذ عالم الشعور والجسد والروح وزنه الثقيل» (ص٢٨)، من

خلال ما يراه- ويجعلنا الراوى نراه معه - من «الدروب الغارقة فى العتمة ومواء القطط ونبح الكلاب وعواء الذئاب»، ثم من خلال رصده لما يتخيله: «طائر الرخ الأسطورى راقدا فوق بيضته ذات الحجم الخرافى» وتلك القشرة الصلبة التى «تتكسر عليها حراب عتاة الرماة، تخفى تحتها طبقة ليفية من وبر الجمال وشعر النساء المتوحشات وصوف الخراف البرية وفراء أرانب الجبل وأمعاء التماسيح والقنافد.. إلخ» (ص٢٩)- من خلال هذا كله يتجسد مستوى آخر داخلى، خرافى وليلى وغامض، لهذا العالم المكبل نهارا بالأعراف والمواريث شديدة الوطأة والوضوح، بهذا البعد الداخلى- الذى يتماس، على مستوى واحد فحسب، مع البعد الداخلى فى «قصص المدينة»- يقدم احتمالا واحدا، من احتمالات كثيرة للإحساس بالوطأة، فى هذا العالم الريفى، ولكنه- خارج هذا البعد الداخلى- يحيل إلى أبعاد أخرى طقسية وأسطورية، فى هذا العالم.

.. .. ..

(٣ - ٢)

تقدم قصة «الثلاث ورقات» مثالا فنيا فريدا للعلاقة بين قصص الفلكين السابقين فى هذه المجموعة، وتجمع فى حيز واحد- بنوع من التقابل- أبعاد عالم الريف وعالم المدينة، وتجسد بعدا من أبعاد التناقض بينهما. ليس فقط لأنها تنحصر، على مستوى الزمان والمكان القصصيين، داخل عربة متحركة، من عربات قطار مسافر من الصعيد إلى القاهرة، وإنما أيضا لأنها تعتمد تقسيما ثلاثيا، فيه ينتقل منظور الراوى عبر ثلاث شخصيات قصصية متباينة، جمع بينها - بالمصادفة- الجلوس فى مقعدين متقابلين فى العربة الواحدة. ويمثل هذا التقسيم نمطا فريدا فى عالم المجموعة وفى عالم الكاتب بوجه عام. وعبر هذا التقسيم، القائم على الالتقاء والتنافر، على التماس الخارجى فى العربة الواحدة، المتحركة، شذرات من أحلام وهموم مختلفة، ومن تكوينات ومفاهيم، ومن أزمنة وأماكن، يصعب أن تلتقى بغير مثل هذه الحيلة الفنية.

(٣ - ٢)

بمنظور الراوى المجرد، أو الذى يبدو هكذا، تواجهنا القصة (فى انتقالاتها الثلاثة بين: «الولد» و«البنت» و«الشايب»- ولهذه العناوين تشابه شكلى، تعليقى، مع تسميات أوراق اللعب) بذلك التعدد عبر رؤيتنا لكل شخصية، وعبر رؤية كل شخصية للشخصيتين الأخريين.

ومن خلال سمة الانفصام الواضحة فى هذا التعدد، التى تجعله يختلف عن تعدد الشخصيات فى فلك القصص الريفية، نرى كم تتباعد المسافات بين العوالم الداخلية للشخصيات التى جمع بينها الكاتب فى حدود إطار، خارجى، واحد.

هناك - أولا- «الولد»، رجاء عمر هاشم، العائد بالقطار إلى عالمه القاهرى، ملاحظ العمل بمصلحة الآثار، «المقتلع» من قلب العاصمة «لينزرع» فى محافظة قنا قبل ستة شهور «كان فيها كالنبات الشوكى.. جذر قصير ولا ثمر» (ص٥٨)، المبعد عن المدينة حيث حبيبته، والذى يستعيد - داخليا- حياته السابقة الكالحة، فى الصعيد، بوطأتها الشديدة التى تتلاقى مع الوطأة التى أحسها «عباس» فى «بوسطجى» يحيى حقى [٤٠]، كما يستعيد - أيضا- حياته الأسبق، فى المدينة حيث الأفلام السينمائية، ونساء كان يراهن «لكلهن ريح منداة مخلوطة بالعرق، طعمه لغز لم يحله بعد.. طعمه لم يذقه.. غير الذى فى الكتب» (ص٥٧)، وحيث الدورات العشر التى كثيرا ما كان يدورها «حول سور الأزبكية»، سوق الكتب القديمة، والذى يقترب- بذلك كله- من الشخصيات القصصية فى فلك قصص المدينة، كما يلتقى معها بضيقه وحصاره مما يبثه جهاز الراديو من إعلانات، ويتساءله المغترب: «أى شئ يمتص هذا الفراغ: صدأ النحاس وصداه يولولان بالفراغ فى الفراغ» (ص٥٧).

وهناك - ثانياً - «الشايب»، مجاهد أبو دراع، الصعيدى («مركز قنا- محافظة قنا»- كما تقدمه القصة)، الذاهب بالقطار إلى العاصمة، حيث يدرس ابنه الذى أصبح عمره الآن خمسة وعشرين عاما، والذى أنفق عليه كل ما يملك لكى يحصل على «الشهادة الكبيرة»: «تلتاشر سنة بتلتاشرفدان» (ص٦٤)، والذى يبدو مؤرقا بمستقبل هذا الابن، وبأن أبناء قنا لن يفهموا حجم تضحيتهم من أجله.

ثم هناك -ثالثا- «البنت» ، «مصرية»، الحامل سفاحا، والتى تخاطب- داخليا- جنينها: «ح أحميك.. أقفل ودانى ولا أسمع.. ضنايا يا حبيبى.. أصونك فى بطنى وتكبر مع كلمتهم.. وتشق بطنى وتطلع..»، والتى صعدت إلى القطار من قنا وسوف تنزل فى «بنى سويف» حيث ينتظرها أخوها، والتى لا تعلم «بالنجم السيار» الذى «يحمل الخبر من فم إلى فم» ، ويجرى مع القطار ليقول لأخيها «من قنا جاءتك مصرية.. انتظرها يا عبد النبى بالحبل والسكين» (ص٦٦).

(٣ - ٣)

ترصد القصة هذه الشخصيات فى انفصالها كل عن الآخر، وإذا كانت تلتقى، مكانيا، فى الرقعة الضيقة المتحركة، وتلتقى زمنيا خلال ساعات الرحلة، فهذا الالتقاء تماس عابر فحسب، إذ إنها مع هذا

الالتقاء على مستوى المكان و«زمن القص»، تفترق على مستوى «زمن الوقائع» [41]، فإذا كان «مكان السرد»، و«زمن السرد» يجمعان بين هذه الشخصيات جمعا مؤقتا، فإن زمن الوقائع يجعل كلا منها مشدودة إلى أماكن وأزمنة أخرى غير تلك التى قصد الكاتب أن يضعها فيها، والتى أوضح قصديته تلك بختامه القصة بعبارة «امضاء المؤلف»وهى عبارة تستهدف نوعا من التبعيد. وحتى جهاز الراديو، الذى يعبر عن «صوت القبيلة المعاصرة» وعامل توحيدها، البديل الجديد عن الطبول البدائية القديمة[42]، والذى كان يمكن أن يكون عامل تجميع آخر بين هذه العوالم المتباينة، يتم رصده- في القصة- فى سياق مغاير بحيث يصبح عامل انفصال لا اتصال، فعباراته الرسمية التى يبثها بآلية، عن حالة الطقس، وإعلاناته المملة المكررة من قبيل: «أسبرو صديقك.. أسبرو رفيقك» و«كانت تظن أن ملابسها...» (القصة ص٥٥)- هذه العبارات ، والإعلانات، هى ما تجعل «الولد»، منذ بداية القصة يغلق الجهاز- «بعصبية»، كما يخبرنا الراوى- وبذلك يتحطم، منذ البداية، إمكان (ولو على مستوى الفرض النظرى) دمج العوالم الثلاثة المنفصلة التى طرحتها القصة - وهى فى الحقيقة ثلاث قصص لا قصة واحدة- فى عالم واحد، متجانس.

(٣ - ٤)

إن عربة القطار فى «الثلاث ورقات»، المغلقة ولكن المتحركة، المؤطرة بحدودها ولكن المفتوحة- عبر دواخل الشخصيات- على أماكن أخرى كثيرة بما يمضى فيها- على مستوى زمن القص- من ساعات محدودة لكن مفتوحة على أعمار بالكامل.. هذه العربة، بذلك، تصبح تعبيرا «نموذجيا» (بمنطق كتب «المراجعة النموذجية» المدرسية، بمنحاها الاختصارى وإن كان هنا أقل إخلالاً!) عن اختلاف رصد الأماكن والأزمنة بين عالمى قصص المدينة وقصص القرية فى هذه المجموعة الأولى من أعمال يحيى الطاهر عبد الله.

على مستوى الأماكن، كما لاحظنا فى قصص المدينة، يتحرك رصد تفاصيل العالم- حركة محسوبة- بين حجرات المكاتب الحكومية الضيقة التى تجعل سيل العرق أرقا واضحا حتى فى فصل الشتاء، وبين الحجرات الخانقة الكائنة فى أحد «البدرومات»- لاحظ الدلالة الطبقية- أو داخل الحافلات العامة المزدحمة التى يراها الكاتب بمثابة «صناديق حديدية» مقفلة على الركاب بإحكام.. بينما فى قصص القرية يتحرك العالم- برحابة أكثر- عبر البيوت، بحجراتها وباحاتها و «أحواشها» وحظائر البهائم فيها، بين الأرض الممتدة والترعة، من شرق القرية لغربها، ويستحضر، بجانب ذلك، السماء المفتوحة والهواء المتحرك. وعربة القطار فى «الثلاث ورقات»، بإغلاقها المحكم ولكن أيضا بتحركها وانفتاح عوالمها على أماكن

متعددة، تجمع بين هذين المنحيين فى اعتماد «المكان المغلق» و«المكان المفتوح».

وعلى مستوى الأزمنة، فإن «الثلاث ورقات» كذلك، تصبح، بمراوحتها القائمة على الدمج بين مستوى الحاضر المتمثل فى زمن السرد، ومستوى الماضى المتمثل فى استعادة زمن الوقائع، تعبيراً آخر عن العلاقة بين الزمن المهيمن على عالم قصص المدينة (وهو الحاضر الذى يتقاطع أحيانا مع الماضى) وبين الزمن المهيمن على عالم قصص القرية (وهو الماضى الذى يقطعه الحاضر أحيانا). إن الحاضر القائم، العابر، فى قصص المدينة، هو الذى يحتوى بداخله الأرق الأساسى الذى تطرحه هذه القصص. والماضى راسخ الحضور فى العالم القائم، فى قصص القرية يشكل الحاضر والماضى والزمن المحتمل. وهذه الأزمنة - جميعا، بالحجم نفسه تقريبا- تصوغ فى «الثلاث ورقات» أرق الشخصيات الثلاث التى ترحل جميعا، مؤقتا أو دائما، من الجنوب (قنا) إلى الشمال (بنى سويف والقاهرة)- مثقلة- مع أرق الماضى والحاضر- بأرق المحتمل المجهول: «الولد» الذى يترقب حياته فى المدينة، و«الشايب» الذى يحلم بثمار ما قدم من تضحيات لابنه كى يحصل على «الشهادة الكبيرة»، والبنت الذى تحلم بأن يكبر جنينها، بعد أن يولد، ولا تعلم أن الموت ينتظرها، هى وجنينها معا، هناك، فى الزمن المحتمل المجهول.

.. .. ..

(٤)

لم تقدم قصة «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا»، على مستوى الفاعلية الفنية، في هذه المجموعة الأولى للكاتب، سوى منحها المجموعة عنوانها، وهذه عطية ليست بالكبيرة، فأغلب النقاد والمراجعين الذين تناولوا بعض أعمال الكاتب اكتفوا بالكلمتين الأوليين فقط من هذا العنوان- عطية القصة - الطويل. وأحدهم كتب: «في مجموعة الكاتب «ثلاث شجيرات تثمر برتقالا»، بتصغير «شجرات كبيرة» تصغيرا مزدوجا [٤٣].. هكذا، ولكن الحافز الخارجي، والمشروع والنبيل، القائم وراء كتابة هذه القصة المبكرة، ظل مستمرا في رحلة الكاتب، وجعله يعاود الكتابة عن «موضوع» هذه القصة أكثر من مرة [٤٤].

القصة نفسها، بمنظور الراوي «المتعاطف»، تحاول أن تصور بعدا من أبعاد القضية الفلسطينية، من خلال التركيز على أسرة تعد تجسيدا لأبعاد المأساة: أم، وطفلتها التي تحبو، ثم رائحة الزوج/ الأب الشهيد وحضور الأخ/ الخال الغائب- على مستوى زمن الوقائع- في مكان هو بمثابة تجريد لصحراء وخيمة. ولكن كل هذه «المواد الخام» الأولية، تظل مفتقدة لتحقق فني موازٍ، إذ هي موضوعة سياق يبدأ من الوعي وليس من الوجود، ومعرضة - بذلك- للوقوع تحت طائلة الملاحظة التي أوردها كريستوفر كودويل حول عدد كبير

من أعمال برناردشو (٤٥). فهناك وهنا، لا تتجاوز الشخصيات كونها تعبيرا مباشرا عن أفكار الكاتب، المجردة، إلى التحقق الفنى الحى، الذى يستقل بكيان حى ملموس.

يقيم الكاتب، فى القصة، محاولته للتعبير عن المأساة الفلسطينية العربية من خلال الدمج- على مستوى زمن السرد- بين حضور الأم والطفلة، ومن خلال الإلحاح- على مستوى زمن الوقائع المتخيل- على حضور الزوج/ الأب، والأخ/ الخال، وأيضا من خلال التجريد المكانى لخيمة وسماء وصحراء يمكن أن تكون فى أى موقع جغرافى (ولهذا دلالته - فغياب المكان، المتعين، هو غياب للوطن. إذ تستوى، بعد غياب الوطن، كل الأماكن)، وأيضا من خلال الأسلاك الشائكة التى تحدق الأم، واهمة، فيما ورائها وتنتظر، ومن خلال حوار يستند إلى مستويين قرآنى وتوراتى، يضعهما الكاتب فى سياق متراوح بين الافتراق والالتقاء: «.. خلعت غطاء رأسها وفكت ضفائرها- قالت: لماذا تختفى فى أزمنة الضيق؟ لماذا تقف بعيدا.. قم يارب .. يا الله ارفع يدك.. ارفع أحبابنا من أبواب الموت يحترق الشرير بكبريائه.. يؤخذ بالمؤامرة التى فكر بها- لأن الشرير يفتخر بشهوات نفسه، والخاطف يجدف» و«قتلة هم يا إلهى.. فى أرضنا فى أرض زوجاتهم لا يحرثون.. ذرية لا يحصدون.. بقدر ما حرثنا والذى زرعنا نحصد.. إلخ.» (ص ١٨-١٩).

هذان الاقتطاعان من فقرة واحدة بالقصة يقدمان تمثيلا، واحداً فحسب، للمشروع اللغوى الذى يتخللها بكاملها. وفى هذا المشروع نلاحظ التماس مع النص التوراتى [ممثلا فى «المزامير»: «يا رب لماذا تقف بعيدا. لماذا تختفى فى أزمنة الضيق.. فى كبرياء الشرير يحترق المسكين. يؤخذون بالمؤامرة التى فكروا بها. لأن الشرير يفتخر بشهوات نفسه. والخاطف يجدف. يهين الرب (٤٦)»]، كما نلاحظ التماس مع النص القرآنى فى ربط المرأة بالأرض بما يترتب على ذلك من ربط النسل بفلاحة الأرض وحرثها [«نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم وقدموا لأنفسكم واتقوا الله واعلموا أنكم ملاقوه وبشر المؤمنين» (٤٧)].

وهذا المثال، الذى يفصح عن مشروع القصة كله، يفصح - فى الوقت نفسه- عن تلك «الأهداف»، النبيلة فحسب، القائمة خلفها، والتى لم تصل أبداً إلى ما يتجاوز التعامل مع النصوص بمنحى عقلى بارد، أى إلى محاولة تمثلها وربطها بالشخصيات نفسها لا بوعى الكاتب. فلماذا- على الأقل- تحفظ هذه الأم الفلسطينية البسيطة تلك العبارات من التوراة؟!

.. .. ..

(٥)

هكذا يتجسد الهم لأساسى، فى قصص المجموعة الأولى

الكاتب،فى صورة رصد التناقض بين المدينة والريف، أو - بالأدق- بين الصعيد (الكرنك) والعاصمة (القاهرة)، وهذه الثنائية، إذا سلمنا، ابتداء بأنه «ليس فى مصر - عمليا- شرق وغرب، ثمة فقط شمال وجنوب» (٤٨)، وإذا استعدنا تلك الصيحة التى نادت- ضمن الصيحات الكثيرة التى نادت، فى فترة الستينات- بضرورة البدء فى السعى «إلى تقليل الفوارق بين المدن والريف»(٤٩)، أو تلك التى نبهت إلى أن «عزلة القرية عن المدينة تخلق أسوارا صناعية بين العمال والفلاحين، وتعوق انتقال الوعى الذى يؤدى إلى التلاحم الضرورى.. إلخ» (٥٠)- فسوف ندرك أن هذا الهم، فى قصص هذه المجموعة، كان أكبر من أن يكون هما فرديا، شخصيا، لكاتب هاجر من الصعيد، ساعياً إلى تحققه الفنى فى عاصمة مصر.

وقد تحققت هذه الثنائية، كما نرجو أن يكون قد وضح من تناولها، عبر مستويات فنية متعددة. وإذا كان التناقض والتضاد، بمستوياتهما، والاغتراب - أيضا بمستوياته التى تمتد لتشمل الموروث نفسه، واعتماد أحادية «الراوى- الشخصية» والتتابع الكيفى لرصد الحدث الذى يتركز فجأة- فى فعل مفاجئ أخير، وأرق الحاضر العابر ولكن الممتد.. إلخ. هى السمات الغالبة على عالم قصص المدينة، وإذا كان الاحتفاء برصد «الجماعة المغمورة»، فى تعددها، واتساع المنظور القصصى، وتعدده، وتراجع الداخل

«الفردى» لصالح الداخل «الفردانى»، والتناول الذى يدمج - معا- الهموم المختلفة، واعتماد إيقاع قصصى خاص تعبيرا عن عالم أميل إلى الثبات منه إلى التغير المفاجئ، وإلى التمسك بالماضى- رغم وطأته- وإحيائه فى قلب اللحظة الحاضرة: هى السمات الغالبة على قصص القرية، وإذا كان هذا كله يرتبط بنوع من الثنائية.. فإن الكاتب يلخص هذه الثنائية، خارج التعبير الفنى، مرتين: مرة حين يهدى هذه المجموعة إهداء ثلاثيا إلى: «الربة العذراء مع الخالدين فوق قمم الأوليمب» (لاحظ النزوع إلى الموروث الإغريقى)، ثم إلى أبيه «الشيخ بالكرنك القديم» (لاحظ الحرص على التحديد المكانى والزمانى، معا، لهذه القرية الجنوبية)، ثم إلى «خليل كلفت بمسرح الجيب بالقاهرة» (لاحظ حضور العاصمة الحاضرة) (المجموعة ص٣٠).

ثم مرة أخرى حين يقول، فى الحديث الصحفى الذى أشرنا إليه: «أنا وضعت فى المجموعة الأولى حيرتى فى البحث عن شكل ولغة» و«أنا ابن القرية وسأظل» [٥١].

وسوف يكرس قصص مجموعته التالية، (الدف والصندوق) بكاملها، وبنوع من تجاوز «الحيرة فى البحث عن شكل ولغة»، للتعامل مع المادة الخام التى تتيحها هذه القرية، أى لطرف واحد من طرفى الثنائية التى جسدتها قصص مجموعته الأولى.

•• •• ••

الهوامش

(١) يحيى الطاهر عبد الله: (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا) – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة– ١٩٧٠.

(٢): مارى لويز برات:(القصة القصيرة– الطول والقصر) – مجلة (فصول) القاهرة– المجلد الثانى، العدد الرابع، يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٢ – ص٥٤.

(٣) فرانك أوكونور: (الصوت المنفرد– مقالات فى القصة القصيرة) ت. د. محمود الربيعى، مراجعة محمد فتحى– الهيئة المصرية العامة للتأليف ووالنشر– القاهرة– ١٩٦٩ ص١٤.

(٤) د. شكرى محمد عياد: (القصة القصيرة فى مصر– دراسة فى تأصيل فن أدبى) دار المعرفة – القاهرة– الطبعة الثانية –١٩٧٩ص٥١.

(٥) الإشارة هنا لرقم الصفحة بمجموعة الكاتب، وسوف نشير لأرقام الصفحات فى أعمال الكاتب داخل المتن.

(٦) إدوار الخراط:(يحيى الطاهر عبد الله والرحلة إلى «ما وراء الواقعية») دراسة ملحقة بمجموعة يحيى الطاهر عبد الله (الدف والصندوق)– منشورات وزارة الإعلام– بغداد– سلسلة القصة والمسرحية (٢٣)– ١٩٧٤، ص١٥.

(٧) انظر: ادوار الخراط: (.. الرحلة إلى ما وراء الواقعية) ص١٧.

(٨) انظر: ابراهيم فتحى: (قراءة فى «عطشى لماء البحر»)– دراسة ملحقة بمجموعة قصصية لمحمد إبراهيم مبروك– مطبوعات دار النديم– القاهرة، ١٩٨٣، ص١٥٤.

(٩) راجع: (خمسة مداخل للنقد الأدبى– مقالات معاصرة فى النقد) تصنيف ويلبرس. سكوت. ترجمة وتقديم وتعليق عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلى، منشورات وزارة الإعلام– سلسلة الكتب المترجمة (٩٦) بغداد –

١٩٨١- ص ٢٦٧.

(١٠) التساؤل لكارل ماركس، أورده يورى سوكولوف: (الفولكلور قضاياه وتاريخه)- ت. حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس- راجعه وقدم له د. عبد الحميد يونس- الهيئة العامة للتأليف والنشر- القاهرة ١٩٧١ص ٣٩.

(١١) راجع د. صبرى حافظ: (الخصائص البنائية للأقصوصة)- مجلة (فصول)- القاهرة- مجلد ٢- العدد ٤- يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٢- ص٣١.

(١٢): د. صبرى حافظ- المرجع السابق- ص٢٤.

(١٣) كتب د. سيد البحراوى دراسة عن (دلالات النهايات فى قصص يحيى الطاهر) أكد فيها على أهمية الدور الذى تلعبه النهايات فى هذه القصص، وخصوصا فى شكل «القصة- الحدث» الذى أدرج فيه كل قصص هذه المجموعة عدا القصة- العنوان. يمكن الرجوع إلى مجلة (خطوة) العدد الثالث (سبق ذكره)، ص ١١٦ - ١١٧.

(١٤) بوريس ايخنباوم» «حول نظرية النثر» (نظرية المنهج الشكلى- نصوص الشكلانيين الروس)- ترجمة ابراهيم الخطيب- مؤسسة الابحاث العربية - بيروت- ١٩٨٢- ص١١٣.

(١٥) راجع: محمد سيد محمد: (بين القصة الأدبية والقصة الخبرية)، (المجلة العربية للعلوم الانسانية)، الكويت- المجلد ٣ العدد ١٢ خريف ١٩٨٣، ص١١٩.

(١٦) د. عبد المعم تليمة: (مقدمة فى نظرية الأدب)- دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٧٣، ص٧٨.

(١٧) د. شاكر عبد الحميد: (السهم والشهاب دراسة فى تطور الوعى لدى الشخصيات فى قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة) - مجلة (خطوة)- العدد الثالث- ص٨٤.

(١٨) يقول الكاتب، فى الحديث الصحفى الذى أشرنا إليه، إنه قد حقق فى المجموعة الأولى همه «كانسان وجودى»:(حققت فرحى الخاص وفرحى النهائى هو الثورة»، (خطوة)، العدد الثالث، ص٥٨.

(١٩) أحمد عباس صالح:(حول فكرة البطل التراجيدى والعصر الحديث) مجلة (الكاتب)- القاهرة السنة ٨ العدد ٩٢ نوفمبر ١٩٦٨.

(٢٠) راجع جيامباتيستا فيكو، تفصيلا، فى: د. صبرى حافظ (الأدب والمجتمع- مدخل إلى علم الاجتماع الأدبى)- مجلة (فصول) - القاهرة- المجلد الأول- العدد ٢- أبريل ١٩٨١، ص٦٦.

(٢١) وحسب هذا المنحى، فيحيى الطاهر يمكن مقارنته بطه حسين الذى سبقه فى «الإلحاح على تصوير الحياة الاجتماعية فى صعيد مصر» وهو - الطاهر- «يخرج من هذه المقارنة [مع طه حسين] جديراً بإعجابنا» (د. شكرى عياد: «يحيى الطاهر عبد الله كاتب القصة القصيرة»- مجلة «خطوة»، العدد الثالث، ص٥. وانظر كتابه «القصة القصيرة فى مصر» طبعة ١٩٧٩، ص١٨٣)، و«٩٠٪من المادة الخام (...) يستخدمها يحيى فى أعمال من قريته وقبيلته وبيت أسرته» (سامى خشبة: «وماذا بقى من يحيى؟»، تحقيق قام به يوسف أبو رية، مجلة «خطوة»، العدد الثالث: ص٥٤)، ونجد فى تجربة يحيى الطاهر «لأول مرة بعد تجربة يحيى حقى عن الصعيد (...) تكاملا فى بناء القصة» (عبد الرحمن أبو عوف: «البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة»، مجلة «الهلال» السنة ٧٧ العدد ٨، القاهرة أغسطس ١٩٦٩. أعيد نشره فى كتاب بالعنوان نفسه- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة، ١٩٧١. راجع ص١٦٩، ١٩٧٠). و «الكاتب [الطاهر] يقدم لنا روح الصعيد بكل عنفوانه وخشونته» (د. عبد الحميد إبراهيم:«القصة القصيرة بين الإقليمية والتاريخية»- مجلة«المجلة» العدد ١٧٦، القاهرة، أغسطس ١٩٧١، ص٧٧)، و«لا نكاد نجد عند كاتب واحد ما نجده عند يحيى الطاهر من صياغة متفردة لجوانب الحياة فى صعيد مصر» (فاروق عبد القادر: «نزهة قصيرة فى صحبة قصاص»- دراسة ملحقة بمجموعة

الكاتب «حكايات للأمير»- كراسات الفكر المعاصر- الكراسة الرابعة، القاهرة ١٩٧٩، ص١٠٨)، والكاتب حمل تجربته «في أعمق أعماقه من قريته الكرنك بكل تاريخها» (توفيق حنا: «إلى الأجيال المقبلة»- مجلة «خطوة» ، العدد الثالث، القاهرة، ص ١٠٢).

ومع ذلك، فقد أشار رضا الطويل إلى أن ما يضيفه الكاتب «بالكرنك القديم إلى الوجدان الأدبى والثقافى لا يمكن قصره على التمايز الطبوغرافى» (انظر: رضا الطويل: «الكرنك القديم- رؤية واقعية لعالم فتخلف»- مجلة «مجلة «الفكر المعاصر»- العدد الأول، القاهرة، مايو ١٩٧٩، ص ١٠٧).

(٢٢) فرانك أوكونور: (الصوت المنفرد) - ص١٨١.

(٢٣) د. سيد النساج: (القصة القصيرة)- سلسلة (كتاب)- العدد ١٨ دار المعارف- القاهرة ١٩٧٧- ص٤٥- وراجع كتابه: (فى الرومانسية والواقعية)- مكتبة غريب - القاهرة- ١٩٨١- ص ٦٩.

(٢٤) ارنست فيشر:(ضرورة الفن)- ص ٢١٩.

(٢٥) د. صلاح فضل: (فلسفة البنائية فى النقد الأدبى)- مرجع مذكور- ص ٤٣٣.

(٢٦) راجع: د. جابر عصفور: (قراءة فى لوسيان جولدمان- عن البنيوية التوليدية) مجلة (فصول)- المجلد الأول- العدد الثانى، يناير ١٩٨١ القاهرة، ص٨٦.

(٢٧) راجع: فرانك أوكونور- (الصوت المنفرد) ، ص١٥٣.

والحقيقة أن هذا (الجنوح الروائى) هنا- سوف يظهر معكوسا فى الروايتين الوحيدتين التى أنجزهما الكاتب: (الطوق والأسورة) و(تصاوير من التراب والماء والشمس)- إى بشكل من الأشكال «الجنوح القصصى القصير».

(٢٨) د. جابر عصفور: (قراءة فى لوسيان جولدمان) ص٩٩.

(٢٩) راجع: (البدائية)- تحرير أشلى مونتاغو، ت. د. محمد عصفور،

سلسلة (عالم المعرفة) العدد ٥٣- الكويت- مايو ١٩٨٢. الفصل الخاص بـ«البحث عن البدائى» لستانلى دايمند- ص٢٠٦.

.. ولكن الدكتور شكرى عياد يستخدم مصطلح «الفردية» فى معرض حديثه عن المجتمعات الزراعية، فالزراعة- فيما يقول: «عمل فردى ومشجع على الفردية لأنها تشجع على الادخار»- راجع: د. شكرى محمد عياد: (البطل في الأدب والأساطير)، دار المعرفة- القاهرة ١٩٥٩، ص ١٣٣.

والحقيقة أن الزراعة فى كثير من المجتمعات لم تكن عملا فرديا بهذا المعنى.

(٣٠) ويل ديورانت- (قصة الحضارة) ترجمة د. زكى نجيب محمود- المجلد الزول- الجزء الأول- لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة ١٩٥٩، ص٥٣.

(٣١) ديورانت- المرجع السابق، ص٣٥.

(٣٢) ربما كان هذا التواتر والاطراد سمة من سمات الاستقرار الذى ارتبط بالمجتمعات الزراعية. ويربط هارى شابيرو هذا الاستقرار بنوع من «الاستكانة». انظر:

هارى شابيرو: (نظرات فى الثقافة) ت. د. محمد على العريان- تقديم د. عبد الرحمن زكى. دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابى الحلبى) بالاشتراك مع (فرانكلين)- القاهرة - نيويورك- يناير ١٩٦١، ص١٢٨.

(٣٣) يتفق هذا السلوك وفهم قائم فى المجتمع المصرى: الريفى خصوصا. عن الأولياء، كراماتهم وزياراتهم والإيمان بهم، يمكن الرجوع إلى: د. محمد الجوهرى: (علم الفولكلور)- الجزء الثانى: (دراسة المعتقدات الشعبية)، دار المعارف- القاهرة- ١٩٨٠ ص ٤٣ : ٦٨.

وعن علاقة المصريين بالأولياء، وظاهرة النذور، يمكن الرجوع إلى: د. سيد عويس: (حديث عن الثقافة)- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٧٠- ص ١٣٢ : ١٣٩.

وأيضا يمكن الرجوع إلى: أحمد رشدى صالح (الأدب الشعبى)، القاهرة ط

الثالثة– ١٩٧١ ص ١٤١ : ١٥٠.

(٣٤) هو ما يسميه د. صلاح فضل بـ «الاعتراض»، ويحدده د. على شلش بـ«القصة داخل القصة». وسوف يستخدم هذا الشكل، بتركيز أكبر فى أعمال تالية له.

يمكن بصدد: «القص التفريعى» الرجوع إلى:

* د. على شلش: (فى عالم القصة) مطبوعات دار الشعب– ١٩٧٨– ص١٨٨.

* د، صلاح فضل: (فلسفة البنائية فى النقد الأدبى) سبق ذكره– ص٤٢٣.

* فيكتور شكلوفسكى: (بنية القصة وبنية الرواية) ت. د. سيزا قاسم مجلة (فصول)– القاهرة– مجلد٢– عدد٤– سبتمبر١٩٨٢، والمقال ترجم أيضا فى: (نظرية المنهج الشكلى– نصوص الشكلانيين الروس)، سبق ذكره.

* فريدريش فون ديرلاين: (الحكاية الخرافية: نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها) ت.د. نبيلة إبراهيم– مراجعة د. عز الدين إسماعيل، سلسلة (الألف كتاب)– العدد ١٦٥، القاهرة– ص١٩١.

(٣٥) القصة ترصد، فيما يشبه القانون، أنه– رغم تداخل الدم فى الأم، عبر القرون، ظلت: «بنت العربى على البحراوى والفلاح.. وبنت الفلاح حرام على البحراوى حلال للعربى.. وبنت البحراوى حلال للجميع عربيا كان أو فلاحا» (ص ٧٥– ٧٦). والمصالحة، التى أجراها «الشيخ» بالقصة، بشأن تفسير احتقار «الجسمية»، ونحا فى ذلك منحى دينيا إسلاميا، لها ترديدات شفوية متنوعة، مازالت حية فى صعيد مصر، حتى الآن.

(٣٦) يقول الدكتور سيد عويس إننا نجد بعض المعانى المحببة التى يعطيها مجتمعنا لبعض السمات، وفى المقابل «نجد المعانى الاجتماعية للرجل «الأشقر» «عدو الشمس»، والرجل الذى لا شارب له ولا لحية « الأجرود» .. و«صباح القرود ولا صباح الأجرود».

د. سيد عويس: (حديث عن الثقافة) ص ١٥٧.

(٣٧) هذه الجملة تحسم، وتؤكد الاختلاف بين رصد الفتاة التي تمارس الجنس مع حوان في هذه القصة، وبين رصده في تناولات أخرى.

(انظر أسطورة «دايدالوس» - في: د. عبد المعطى شعراوى (أساطير اغريقية- أساطير البشر) - الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٨٢، الجزء الأول- ص١٩٧.

وراجع «حكاية وردان الجزار» في (ألف ليلة وليلة) - مكتبة صبيح وأولاده- القاهرة، (د. ت)، المجلد الثانى وأيضا «حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة فى النساء ودواءها» بالمجلد نفسه.

وانظر أيضا: جورج لوكاتش: (معنى الواقعية المعاصرة) - ترجمة د. أمين العيوطى: سلسلة دراسات فى الآداب الأجنبية- دار المعارف- القاهرة ١٩٧١. ص ٣٦، ٣٧.

فهذه الممارسة الشاذة، فى القصة، لا تأتى فى سياق الإشارة لعقاب الهى، ولا إقرار مغزى أخلاقى، ولا لتمجيد الشذوذ والعته (كما هو الأمر في هذه التناولات). وهى- وإن كانت جزءا مما يمكن تسميته «بنزوع بدائى» مرتبطة بضرورة بيولوجية لم تتحقق. وفى عقاب الأب للبنت، وفى دعوة الأم لتزويج البنت، نوع من تحقيق تصور هذا العالم لرفض هذا السلوك، ومن تحقق اكتشاف الضرورة التى وصلت إلى حد املائه وفرضه.

(٣٨) فيكتور شكلوفسكى: (بنية القصة وبنية الرواية)، سبق ذكره، ص ٤٠.

(٣٩) د. محمود الربيعى: (قراءة الرواية- نماذج من نجيب محفوظ) مكتبة الزهراء- القاهرة- ١٩٨٥- ص٢١.

(٤٠) يعبر عباس فى قصة «البوسطجى» عن هذه الوطأة: «بقيت أخرج من المكتب ومن البيت للمكتب. كنت ح اتجنن.. أبقى معذور ولا لأ، إذا كنت اتعلمت الشرب؟»

راجع: يحيى حقى: (دماء وطين)- مؤلفات يحيى حقى- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص٣١.

(٤١) زمن الوقائع هو الزمن الذى تحكى عنه القصة (أو الرواية) والذى ينفتح فى اتجاه الماضى، وله قدرة الإيهام بالحقيقة. وهو غير (زمن القص) الذى ينهض فيه الحاضر القصصى (أو الروائى). راجع: د. حكمت صباغ الحكيم (يمنى العيد) : (فى معرفة النص- دراسات في النقد الأدبى) منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت- ١٩٨٣ ص٢٢٧.

(٤٢) راجع: مارشال ماك لوهان: (كيف نفهم وسائل الاتصال) ت. د. خليل صابات - د. محمد الجوهرى، د. السيد محمد الحسينى، سعد لبيب، مراجعة وتقديم د. خليل صابات، دار النهضة العربية بالاشتراك مع فرانكلين- القاهرة، نيويورك- ١٩٧٥ ص ٣٣٨.

(٤٣) انظر: د. نعيم عطية: (يحيى حقى وعالمه القصصى)- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة- ١٩٧٨ ص١٦٢.

(٤٤) فضلا عن بعض الإشارات المتناثرة في بعض أعمال الكاتب، تناول الكاتب بعض أبعاد القضية الفلسطينية فى قسم: خاص بروايته (الطوق والأسورة) وفى قصة بعنوان (الفلسطينى)- نشرت بمجموعته (الرقصة المباحة).

(٤٥) راجع: ويلبرس. سكوت: (خمسة مداخل للنقد الأدبى)، سبق ذكره، ص ١٥٩- ١٧٢.

(٤٦) المزامير- المزمور العاشر- (١ : ٤) باختصار وفى المزمور نفسه: «قم يا رب ياالله ارفع يدك. لاتنسَ المساكين» (١٢).

(٤٧) سورة البقرة- (٢٢٣).

(٤٨) د. جمال حمدان: (شخصية مصر- دراسة في عبقرية المكان). عالم الكتب القاهرة- المجلد الرابع- ١٩٨٤ ص٣٤٤. وهو يشير إلى أن «قضية

الشمال والجنوب شائعة في كثير من دول العالم قديما وحديثا» (ص٣٤٥).

ويشير أيضا إلى التخلف الشديد في صعيد مصر، ونقصان الحصص هناك في مجال الانتاج والدخل والخدمات. ويؤكد أن «الصعيد- هو- الضحية الأولى لمصر» وأنه قد أصبح بحق «الإقليم الخلفي» «في مصر، في كل معنى، جغرافيا وحضاريا، ماديا وبشريا، اقتصاديا واجتماعيا.. إلخ» (ص ٣٤٩- ٣٥٠).

(٤٩) شهريات الاقتصاد (دون اسم الكاتب)- مجلة (الكاتب)- السنة ٤ العدد ٤٦- القاهرة- يناير ١٩٦٥.

(٥٠) عبد الخالق الشاوي: (تقرير من قرية عن دور الاتحاد الاشتراكي). مجلة (الكاتب) السنة ٦، العدد ٦١ ابريل ١٩٦٦.

(٥١) مجلة (خطوة)- العدد الثالث ، ص٥٩.

الفصل الثانى

«بنية التعدد والتراكب»

(اكتشاف الجماعة المنفية)

أولاً : (الدف والصندوق)

ثانيا : (الطوق والأسورة)

أولاً: مجموعة (الدف والصندوق)

(١-١)

فى مجموعة (الدف والصندوق) (١)، ابتداء من مفتتحها (المقتبس من الشاعر الفرنسى سان جون بيرس : «لا تمض، أبدا، أيها الصديق من هذه الجهة للمدن حيث الشيوخ ينسجون لك ذات يوم قش الأكاليل، لا المجد ولا القوة يترنحان إلا فى ذروة القلب البشرى» (المجموعة ص٣) حيث تصل النصيحة القائمةعلى ما يشبه يقين التجربةإلى حد التحذير من الذهاب «من هذه الجهة إلى المدن » ، وإلى حد التأكيد على أن « ذروة القلب البشرى » إنما تقع فى «جهة أخرى»، ومرورا بكل التفاصيل التى يتضمنها العالم الفنى فى قصصها جميعا ، يغادر الكاتب عالم المدينة نحو العالم الريفى ، و « الجماعة الجنوبية » ، اللذين ظهرت ملامحهما الأولى فى قصص الجنوب السابقة .

فالتناول الفنى فى (الدف والصندوق) - التى صدرت عام ١٩٧٤ ، وضمت إحدى عشرة قصة (٢) ، منها قصتان مرتبطتان ارتباط وثيقا بعالم رواية الكاتب (الطوق والأسورة) - يجسد ، بطرائق فنية أكثر انسجاما وتنوعا فى أن، ملامح أخرى للجماعة

القصصية، الجنوبية، التى وضح بعض ملامحها فى بعض قصص مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا). والانسجام والتنوع، هنا، يتمثلان فى إضافات خاصة، لا ترتبط كما سنرى - باستكشاف وكشف عالم هذه الجماعة القصصية فحسب، ولا تنحصر فى ابتعاث واستلهام خلفياتها التراثية التاريخية، ومكوناتها ضاربة الجذور فى أعماق الماضى، الممتدة حتى الحاضر القائم، فقط، بل تكمن هذه الإضافات - أيضا، وبالأساس - فى العلاقات الفنية الجديدة، المستوقفة، التى يعتمدها الكاتب فى البناء الفنى لقصص هذه المجموعة، وفى كل ما يندرج تحت هذا البناء من أبعاد وعناصر.

(١-٢)

إذا استبعدنا ، مؤقتا، القصتين المرتبطتين بعالم رواية (الطرق والأسورة)، فإن قصص (الدف والصندوق) التسع تطرح بناء فنيا يخلخل البناء التقليدى المألوف للقصة القصيرة، المتمثل فى «حدث» و«عقدة» و«حل» و«لحظة تنوير»، وما إلى ذلك من عناصر ارتبط طرحها بمحاولات نظرية كثيرة حاولت - فى فترة ما - التقعيد لهذه العناصر، واعتبارها أركانا مقدسة «يجب» أن تتوفر لكل قصة قصيرة (٣)، فهذه القصص التسع، على تبايناتها الداخلية، تنزع جميعا إلى أن تصبح تنوعات فنية خاصة، تتراوح فى اتجاهين

أساسيين : الأول - ينحو الى تقديم «مشاهد» قصصية، يومية، عادية ومتكررة، أو - على الأقل - قابلة للتكرار، فيها يعتمد الكاتب «الوحدات الإشارية» التى لاترتبط بأحداث استثنائية، بل تتمثل فى مجموعة من الإيحاءات الفنية تترك للقارئ مجالا خصبا للاستنتاج والاستخلاص، وتندرج فى هذا المنحى ست قصص : «حج مبرور وذنب مغفور»، «الجد حسن» ، «العالية»، «إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا»، «الجثة»، وقصة «الدف والصندوق» نفسها.

والثانى - يتجه إلى الاتكاء على حدث ما، ولكن بطريقة غير تقليدية. بحيث يتركز هنا الحدث فى بؤرة، أو نقطة، تتصاعد نحوها جزئيات القصة وتفاصيلها، أو تتنائى عنها، بطريقة تستهدف هذه التفاصيل والجزئيات، بحد ذاتها وتجعلها بمثابة التحقق القصصى ذاته، فإذا شبهنا «الحدث» بحجر يلقى على صفحة مياة ساكنة مثلا، فإن القصة، هنا، لا تصور فعل ارتطام الحجر نفسه، بل تجنح على الأغلب إما إلى تصوير التهيؤ والحركة المرتبطين بما يسبق فعل قذف الحجر، وإما إلى تصوير ما يعقب لحظة الارتطام من تموجات المياه واتساع الدوائر حول موضع الارتطام .. إلخ، وتندرج فى هذا الاتجاه ثلاث قصص : «المهر» ، «الوشم»، ثم - بدرجة أعلى من الاحتفاء بالحدث - «الفخاخ منصوبة للمحبين».

(١ - ٣)

على مستوى قصص المنحنى الأول، يتحرك الراوى مع الشخصيات القصصية داخليا وخارجيا، فى أماكن ولحظات متعددة، فيرصدها وهى تمارس طقوس حياتها اليومية، وهى تفكر أو تحلم أو تتوهم،وهى ترى الأشياء وتحركها، وهى تحب وتكره وتتغوط وتتحدث وتنام وتستيقظ .. إلخ . ثم يصوغ - من قلب هذه «العادية» ، وفيها - اقتطاعات أو وحدات فنية، لكل منها كيانها الخاص المستقل، ولكل منها أيضا امتدادها عبر الأقتطاعات أو الوحدات الأخرى.

فى قصة «الدف والصندوق»، مثلا، يتحرك الراوى، مع «مريم» المراهقة، على حافة النهر : يرى معها البيوت التى بانت كأكوام من التراب، ويتخيلها معها كخراف ضامرة بمرعى واسع .. إلخ ، ويرصد تفصيليا كيف تقوم مريم بملء جرتها من النهر، وكيف يجرى الماء إلى جوف الجرة وهو يقول : «بك .. بك»، ويرصد أحلامها بأن تأتى البنات لتلهو معهن، ويرصد - بين الأقواس، مرتبطا بزمن الوقائع، الماضى - مقتل أبيها (عندما كانت، لاتزال، جنينا مجهولاً فى رحم أمها)، ثم يتحرك معها إلى داخل البيت، فيرصد أمها الجالسة أمام نار «الكانون» تطهو عشب «الخبيزة»، فينتقل من موازاة مريم إلى موازاة الأم، ليرصد رؤيتها الداخلية والخارجية

لابنتها .. وهكذا، يتحرك بين مريم والأم، فى طقوسهما اليومية، ثم يتحرك مع الزائر الليلى لهما، سعيد ابن الخالة / الأخت: تحيات الخالة له، وترحيب البنت الفاتر به وترحيب الكلب «شبيب» الأكثر فتورا، ثم مجئ الأخ/ الابن «صالح»، وكشف سعيد عن «طبنجة» أتى بها، ونداء الأم المتكرر لابنها : «- الليلة يا صالح يموت .. قاتل أبيك الليلة يموت»... إلخ، ثم يعود الراوى - مرة أخرى وأخيرة - إلى مريم، ويتبعها، وهى تدخل إلى النهر، عارية هذه المرة ومثقلة برغبة واضحة، ترتد إلى مرحلة ماقبل التحريمات الجنسية، فى أخيها(٤).

هذا الغياب نفسه للحدث الاستثنائى، نجده فى بقية قصص هذا المنحى : فى قصة «حج مبرور وذنب مغفور» لانجد سوى طقوس الاستعداد المتكررة لاستقبال الحاج القادم من مكة للمرة السابعة. وفى قصة «الجد حسن» نرى - بالتفصيل - تجسيداً لعادات الجد حسن «متى حل شهر الصوم الكريم» وفى قصة «ايقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا» - ولاحظ العنوان - نرى نهاراً عادياً من العمل واللهو للكائنات المتعددة داخل واحد من البيوت، وأخيراً فى قصة «الجثة» نرقب - مع الراوى - الخمسين فدانا التى تغنم - باعتبار ما كان - كل «موسم فيضان طبقة جديدة من الطمى الطيب»، ونراها - الآن - مغطاة بشجيرات العدس، ووسط الشجيرات نكتشف جثة يرصد الراوى تفاصيل ملامحها ، ويستنتج الكيفية التى تم بها فعل

القتل، ثم يومئ إلى أن هذا المشهد متكرر، فشجيرات العدس «كانت حنونا **هذه المرة**» إذ سترت الجثة، ثم نرى - أخيراً - طيور القبر الملتفة حول الجثة، وكيف اختبأت حيث حومت ثلاث حدآت «فى نفس المكان». (قصة «الجثة» ص ١٣٤، والتشديدات ، التى تشير للتكرار ، هنا ، من عندنا).

(١ -٤)

أما فى قصص المنحنى الثانى : «المهر» ، « الوشم» ، «الفخاخ منصوبة للمحبين»، التى تستند إلى رصد حدث استثنائى، انتهى فعليا أو سوف يبدأ (هو تحقيق واجب الثأر فى القصتين الأولى والثالثة، وتناول قضية خروج الفرد على الجماعة فى القصة الثانية)، فترتبط التفاصيل القصصية جميعاً بهذا الحدث، صعودا إليه أو انحدارا منه، وهى - بذلك - تعتمد، فى أغلب أجزاء السرد بها، منطق «الوحدات الوظيفية» - وليس الإشارية الإيحائية - حيث يؤدى الفعل، أو الحدث، إلى فعل أو حدث آخر، ترتباً على «الحدث الكبير» المنتهى، أو تمهيدا للحدث الكبيرة القادم. وهذه القصص، وإن كانت تلتقى بهذا المعنى مع منطق القص فى «الحكايات الشعبية». الذى فيه يصبح «التعاقب» سمة أساسية، إلا أنها - داخل الإطار العام الذى يجمع بينها - تسلك سبلا فنية متنوعة، مختلفة.

في «المهر» – التى تعد استكمالا، من نقطة زمنية تالية، ومن منظور قصصى آخر لقصة «الدف والصندوق» في المنحى السابق – نتحرك مع الشخصية غير المسماه – ويمكن أن نستنتج أنه «صالح» في القصة السابقة – في مكمنه تحت «النخلات الثلاث – كعفاريت الجن»، وهو يترقب، في الليلة المحسوبة من ليالى الشتاء الطويلة الباردة»، خروج «شبيب» – قاتل أبيه – من احتفال العرس البعيد الذى يطوح الليل بأصواته إلى هنا.

نسمع معه أصوات العرس المختلفة بأصوات كائنات الليل : الفئران الهاربة ونقيق الضفادع المتصل. ونستعيد معه، عبر مستوى زمن الوقائع – حيث تتحرك تأملاته وذكرياته – كل ماشكل لحظته المترقبة الطارئة، ويصبح كل هذا بمثابة جسد القصة نفسها، التى تختتم بسطور أربعة تصور إطلاقة لأربع رصاصات لا نعرف إذا كانت قد طاشت أو أصابت أو قتلت أحداً)، عندما رأى سطحا أسود لامعا فظا يتحرك في الظلمة المتماسكة.

وفى قصة «الوشم» نتحرك – أيضا عبر ليلة باردة، رغم أن الصيف مازال قائما – مع «جابر» الخارج على عشيرته، ولكن الليلة – هنا – تالية على الحدث الاستثنائى وليست سابقة عليه، ورغم أن الراوى، بمنطق التسلسل الزمنى التعاقبى، المعتمد في الحكايات الشعبية، يسرد – في مقطع طويل يشغل ثلث القصة – ترتيب

الوقائع التى أجبرت جابر على أن يصبح وحيدا وخارجا على ، أو مطرودا من، عشيرته : «كان جابر يعشق بنت عمه فاطمة ولم يكن يملك جملا يقدمه مهرا لعمه عبد الرسول ليتزوج من بنته فاطمة(٥)..» .. إلخ، ثم يرصد - بمنطق اختزالى - التعقيدات التى وضعت جابر فى هذا الموقف العصيب الأخير فى تلك الليلة الباردة، بلاماء ولاطعام ولانار، كأنه يعيد سيرة الإنسان الأول الذى واجه الطبيعة بلا أداة سوى أداة العقل. ولكن التفاصيل المرتبطة بمواجهة جابر للطبيعة، فى هذه الليلة الوحدة : كيف يحاول صيد سمكة بطيئة بيديه العاريتين، ويفكر فى إشعال النار بضرب حجرين، وكيف يتحمل آلام الجوع، وكيف يتأمل - مسترجعا زمن الوقائع الماضى - تفاصيل حياته السابقة، ثم كيف يفكر فى أنه، عندما «تطل عيون النهار» سوف يمضى لمضارب الغجر، لتنقش الغجرية المدربة على زنده «قلبا بداخله جمل واقف له وجه أنسى» (ص١٠١) (٦) .. تصبح - أى هذه التفاصيل المترتبة على فعل خروج جابر، وليس فعل الخروج نفسه - هى التناول الأساسى فى القصة.

أما قصة «الفخاخ منصوبة للمحبين» فترصد، باعتماد العناوين الفرعية التعليقية ومنطق الرصد السينمائى، مجموعة من الأحداث المترتبة على حدث استثنائى كبير مرتبط بثأر قديم لم يتحقق، إذ هرب «القاتل» إلى الجبل وترك امرأته الحبلى بالقرية، ولكنه يضطر -

بعد أن ولد ابنه وكبر حتى صار شابا، وبعد أن علم هو بنية امرأته الزواج من ابن غريمه - للنزول من الجبل ومواجهة أعراف الثأر التى هرب من مواجهتها سنوات طويلة. وصعودا إلى الجبل مع الرسول الطالع بالأخبار الجديدة، وهو نفسه صديق قديم لساكن الجبل، ثم نزولا من الجبل مع الهارب الذى ينزل لمواجة الأعراف، يعتمد الراوى منطق التتابع السببى فى رصد الأحداث، مع اختزال ماليس أساسيا منها. وتقوم المقاطع القصيرة، بعناوينها، فى القصة، بتقديم مشاهد «بانورامية» للأحداث وللمساحة الواسعة التى تتحرك فيها، ومن البداية التى تقدم رصيداً كليا للمشهد كله فى «المدخل» : «هجع الكل إلا الضفدع والطاحونة والكلاب وقشمر» (ص ١٠٥)، وحتى النهاية بجنون الفأر الذى لم «يثق بأعراف الرجال» (ص١١٢)، تتراوح مقاطع القصة الأربعة عشر بين الانتقالات الزمانية، والمكانية، والانتقالات بين الشخصيات، والانتقالات عبر الأنماط الخطابية من وصف إلى حوار إلى رواية حدث. فتنتقل المقاطع من مستوى تحويل العالم إلى معادل بصرى قريب من منطق الكتابة السينمائية التى تعبر عن الفكر بالصورة : «يصيح الكشاف من مكمنه أسفل الجبل، ويشهر سلاحه ويتلقف آخر صيحة الكشاف فيقبض على سلاحه ويصيح (. . .) يترك الحارس زميله أمام باب المغارة، ويمر محنى الظهر من سرداب كثير التعاريج محفور ببطن الصخر..إلخ» ص١٠٦. إلى مستوى يرتكز على اعتماد الحوار (انظر المقطع

العاشر – «اللقاء» – بكامله، ص ص ١٠٩ – ١١٠). وفى توالى هذه المقاطع، تتوالى الأحداث، وتتوالى زوايا رصدها، وتتكشف الخيوط التى تربطها ببداياتها القديمة، أو بحدثها الاستثنائى القديم.

(١ – ٥)

أما قصتا «الشهر السادس من العام الثالث» و «الموت فى ثلاث لوحات» المرتبطتان ببناء وعالم رواية (الطوق والأسورة) – و سوف نتناول علاقتها بهذا البناء فى إطار تناولنا للرواية – فتجسد أن ماهو عادى وما هو استثنائى، معاً، فى حياة عدد من أفراد أسرة واحدة. القصة الأولى فى اعتمادها العناوين الفرعية وبناء المقاطع المتراكمة تقدم مشاهد يومية من حياة هذه الأسرة التى تنتظر عودة ابنها الغائب أو وصول رسالة منه، وترصد بعض تفاصيل العلاقة «الرباعية» بين أفراد هذه الأسرة (الأب – الأم – البنت – والأخ الغائب). وهى ، بذلك، تقترب من قصص المنحى الأول من حيث اعتماد النمط البنائى القائم على غياب الحدث الاستثنائى غيابا تاما.

والقصة الثانية، «الموت فى ثلاث لوحات»، تتناول من منظور وصفى ، كما يشير عنوانها، حدثا استثنائيا مرتبطا بأفراد الأسرة نفسها، هو الموت الذى يغيب الأم ثم البنت فى اللوحتين الأولى والثانية، وهما لوحتان تتضمنان فعل الموت، الحدث الاستثنائى

نفسه، ولكنهما - أيضا - ترصدان تفاصيل الحياة المعتاد التى تستمر من حوله. أما اللوحة الثالثة، المرتبطة بالأم، فلاتمتد لرصد الحدث الاستثنائي، بل تضعه فى أفق الترقب فحسب. وهذه القصة، بذلك ، تقترب من قصص المنحى الثانى.

والقصتان، بما بينها من وشائج، على مستويات عدة، ورغم إمكان قراءتهما معا، أو كل واحدة منهما على حدة، تتضمنان إحالات لعالم ممتد حولهما، وملامح هذا العالم تتكشف فى رواية (الطوق والأسورة) نفسها.

(٢ - ١)

فى بناء قصص هذه المجموعة ، بمنحييها، يأخذ الراوى حضورا طاغيا. فى جميع القصص بلا استثناء، يتحرك - كما لاحظنا فى «الفخاخ منصوبة للمحبين» - على مستوى المنظور القصصى، بين كونه رؤية بصرية للعالم وبين كونه التقاطا سمعيا له. وفضلا عن هذا الانتقال، فإن الراوى فى قصص (الدف والصندوق) يتداخل فى النسيج القصصى لأغلب القصص، ويتخذ صورا متعددة، تبعا لتعدد الشخصيات والأحداث، بحيث يتجاوز هذا الراوى الصوت الواحد، المنسجم.

إن الراوى ، فى قصص (الدف والصندوق)، يكاد يصبح «لسان

حال» لأعراف هذه الجماعة ومواريثها، ونتاجاً جمعيا لهذه الأعراف والمواريث، وامتدادا - بالتالي - لما يتعدى عرضية الأحداث والوقائع والأختيارات التى تمر بها هذه الشخصية أو تلك من أحاد هذه الجماعة القصصية. بذلك يتخذ الراوى صيغة تكاد تكون «أزلية»، أزليتها هذه مستمدة من صياغة تضعه فى موقع المراقب للعالم القصصى، على المستوى الظاهرى، وتجعله متجاوزا لعرضية أحداث هذا العالم، بل ومتجاوزاً لموقعه هو، على مستوى أعمق.

الراوى فى قصص (الدف والصندوق)، الذى لا يرتبط بموازاة شخصية بعينها - كما كان الأمر فى بعض قصص الفلك الريفى بالمجموعة السابقة - والذى يبدو بذلك كأنه يلعب دورا ثانويا على مستوى ما، يمثل - بحضوره عبر جميع الشخصيات، وبتعاليه على العرضى والطارئ من الأحداث - الشخصية الأساسية فى عالم هذه المجموعة. إنه اذ يتنقل مع الشخصيات المتعددة يتحرك من النقطة الثابتة، المتعالية، المفترضة - نظريا - لأى راوٍ متجرد، وإذ يرصد العالم مرتبطا بجذوره القديمة زمنيا، وبما حوله مكانيا، يصبح الصوت الواحد الباقى، بين أصوات الشخصيات، الخاضعة لقوانين دورة التوالد والموت.

هنا تتعدد صورة الراوى، ولغته تبعا لتعدد الشخصيات. وفى هذا الإطار، نلاحظ فى لغة الراوى كثرة العبارات التقييمة المثقلة

بالأحاسيس والأحكام، والتى ترتبط بالشخصيات، كما ترتبط به نفسه. هو فى قصة «الدف والصندوق» مثلا، يرى مع مريم الشمس إذ تغرب : «صبية عمياء مسوقة بنداء الطلسم المخبوء بصدر الجبل العريض» ، وهو مع الأم تفيده، فى القصة نفسها، يرى نهدى البنت المراهقة مريم مثل «فرخى يمام». ثم هو يرى مع صالح (قصة «المهر») «الظلمة شديدة التماسك، والسماء (التى) تبدو جوفاء ولها وجه مجذوم وقد خلت من القمر» .. وهكذا ، ولكن الراوى، خارج ارتباطه هذا بالشخصيات، يحتفظ لنفسه بحيز موضوعى، بل وتعليقى متعالٍ أحياناً، يتيح له أن يكون داخل العالم وخارجه فى آن. فى قصة «المهر»، مثلا، يقول لنا إنه «ليس هناك حدود قاطعة فى فهم القرويين الفضفاض» (ص٥٢).

وتتعدد، أيضا ، النقطة التى يقف فيها الراوى من قصة لأخرى، ومن مقطع قصص لآخر داخل القصة الواحدة، مثلا فى قصة «الجد حسن» يكون الراوى – تارة – أمام «مصطبة» الجد حسن، يستعيد تاريخ العائلة القديم، ويرى، مع الجد حسن نفسه، الظلال الساكنة الواقعة عند انحناء الدرب : «تبقى ساكنة تلك الجثة السوداء الكبيرة الملقاة عند المنحنى حيث ينتهى الدرب : أشبه بجمل كبير وقد برك» (ص١٦)، وهو – تارة أخرى – مع أبناء وأحفاد الجد حسن فى باحة البيت، حيث يرى «الكلوب» المعلق «فوق فتحة الباب من الداخل يسقط

مخروطا من الضوء على جماعة الجالسين» (ص٧٠) (لاحظ اختلاف الكيفيتين فى رصد الظلال والضوء فى المثالين المنتميين لقصة واحدة). وهكذا تتنوع « المراكز » التى يتخذها الراوى فى بقية القصص : هو فى قصة « العالية » مع الجد حسن ، ثم مع ضيفه ، أمام حجرة ملحقة بالاسطبل ، ثم مع الولد الاعرج ، ثم مع الأقرع أمام بيت « محمد انى » ، ثم مع النخلة العالية فى رؤيتها من قبل الشخصيات بأشكال متعددة ، من نقاط متعددة ، بل إنه ، بنزوع أسطورى ، يرصد صوت هذه النخلة « العالية » ، « المعمرة التى خبرت ريح الازمنة » رصدا داخليا ، وهى تقاوم الريح الهوجاء : « يا ساقى .. كونى كابن البشر » ، « وياجذورى كونى فى الأرض أوتادا .. وتثبتى للريح » (ص ٨٣)(٧).

(٢ - ٣)

رغم أن الراوى، بهذا الحجم من الحضور، قد يجعل هذه القصص - ظاهريا على الأقل - تبعد عن «الدرامية»، حيث إنه «فى الدراما الحقيقة لا أحد يروى المشهد»(٨)، إلا أن الكيفية الخاصة لهذا الحضور، التى تسمح بوجود الأصوات الأخرى للشخصيات واستقلالها، ومن ثم تسمح، بانفصال هذه الشخصيات - بوصفها أصواتا متنوعة - عن صوت الراوى - وبالطبع، أيضا، عن صوت

المؤلف – فيما يسميه ميخائيل باختين ب «القص متعدد الأصوات»[٩] .. تؤدى – هذه الكيفية لحضور الراوى – إلى شكل غير تقليدى من الدرامية، على مستوى القصص المفردة، وعلى مستوى المجموعة باعتبارها كلاً واحداً.

فيما يتصل بالقصص المفردة، تتقاطع – عبر تراجعات الراوى ، وسماحه للشخصيات بأن تأخذ الحضور السردى الأساسى – أشكال من التصورات والرؤى المختلفة، على المستوى الخارجى والداخلى معا، ويظهر هذا التقاطع فى تباينات متنوعة بين ماتقوله الشخصية وما تفكر فيه، وبين لغة الراوى نفسها، مثلا : فى قصة «الدف والصندوق»، بمنظور الراوى والبنت مريم، يرصد السرد : «لم تتقدم تفيدة – الأم – لتعين مريم فى إفراغ الجرة. قالت مريم لنفسها : الخير فعلت ، ثنت ساقها اليمنى وأراحت ثقل الجرة .. إلخ» (ص ٣٨)، وبمنظور الأم إزاء ابن الأخت – سعيد : «كانت الخالة صامتة، وكان سعيد يتوقع أن تتكلم الخالة .. تقول كذا أو كيت .. قال سعيد مكلما نفسه : الأمر كبير ويجب أن تتكلم الخالة» (ص ٤٠)، وبمنظور الخالة إزاء سعيد :« قال سعيد لخالته : صالح .. صالح أكيد (.) وابتسم تأملته الخالة وقالت لنفسها – حين يبتسم سعيد يبدو أبله، وخام (كذا) ولم يدخل دنيا» (ص ٤١).

مثل هذه التقاطعات، المتداخلة مع سرد الراوى نفسه، فضلا عن

المناطق الحوارية الخالصة، الطويلة (راجع مثلا صفحات : ٦٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٩٦ - ٩٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ من المجموعة)، وكلها حوارات تسمح للشخصيات الأساسية «برواية المشهد» ، هي مما يجعل قصص المجموعة تستمد بعدا دراميا واضحا، ينأى بها - رغم غياب الحدث الاستثنائي في ست قصص منها، وتراجعه في الثلاث الأخرى - عن أن تكون مجرد لوحات وصفية، ساكنه، تأتينا من خلال الراوي فحسب.

وفيما يتصل ببناء قصص المجموعة كلها، يتحقق - رغم حضور الراوي أيضا - مستوى آخر من الدرامية . فالوشائج واضحة في العالم الممتد عبر القصص، تتجسد في تناول الأشخاص أنفسهم ومسميات الأماكن في أكثر من قصة واحدة (راجع مثلا «الدف والصندوق» و «المهر» - ثم «الجد حسن» و«العائلة») بحيث نجد، في أكثر من موضع، بعض الأماكن نفسها، وبعض الشخصيات نفسها في ممارسات متنوعة، وبحيث تتعدد الزوايا التي نرى بها العالم القصصي. هذا التنوع، الذي يماثل الزوايا المتعددة للشئ الواحد، يجعل عمليه تلقي هذه القصص، ككل ، تتضمن فيما تتضمن - من ناحية - نوعا من محاولة «إكمال» المساحات الناقصة - زمنيا ومكانيا - التي تلوح بين هذه القصة وتلك، وبين هذه الشخصية وتلك .. إلخ، ويجعل تلقي هذه القصص - من ناحية ثانية - يرتبط

بمحاولة استكشاف «البعد المتحرك» بين أبعاد العالم الذى تطرحه. ومفردات كل قصة من هذه القصص، بهذا المعنى ، لا تبدو مغلقة أو تامة الاستدارة على نفسها، بل مفتوحة على ، ومتحاورة مع ، مفردات القصص الأخرى.

(٣ - ١)

يمثل الزمن عنصرا آخر، فاعلا ومهيمنا، فى العالم القصص لمجموعة (الدف والصندوق)، بمنحى يؤكد بنيتها القائمة على التعدد والتراكب، فحضور الزمن على مستوى السرد القصص، كما لاحظنا، يتعدى الحيز الظاهرى الذى تنحصر القصة بين قوسيه. ويمتد إلى الأحداث التى شكلت الحاضر القصصى أو الأحداث التى سوف تترتب على هذا الحاضر من حيث ارتباطه بأحداث قائمة على التسلسل الزمنى. أما علاقات ترتيب هذا الزمن فنيا أى ما يسمى «زمن القص» أو «زمن الخطاب القصصى» المرتبط بكيفيات السرد المختلفة، فتعكس - هذه العلاقات - تنوعا واضحا ينم - من ناحية - عن هيمنة الزمن فى عالم هذه المجموعة، ويومئ - من ناحية ثانية - لمنحى خاص، جمعى، فى التعامل مع الزمن، داخل هذا العالم.

(٣ - ٢)

فيما يختص بالعلاقات بين ترتيب الأحداث فى «الحكاية» وترتيبها فى «النص القصصى»، داخل قصص المجموعة ، يستخدم الراوى ما

يسميه جيرار جينيت «اللواحق» التى عبرها يستعاد الزمن الماضى، سواء كانت لواحق «ذاتية» متعلقة بهذه الشخصية أو تلك ، أو لواحق «موضوعية» متعلقة بالراوى نفسه (١٠). كما يستخدم أيضا، فى حيز أقل، «السوابق» التى عبرها يشير الراوى ، وتشير الشخصيات، إلى زمن محتمل، تالٍ.

على مستوى «اللواحق»، تستعيد الشخصيات وقائع الماضى التى لازالت تحرك وقائع الحاضر :« وأطلقت أمينة زوجة محمود سليم «زغروته» .. فالجيرة الطيبة حق .. والحاج الغائب ذاك (. . . .) **أعطى** زوجها محمود أربعة أفدنة من أجود أملاكه» (قصة «حج مبرور ... » ص٦٠)، كما يستعيد الراوى أحداث الماضى التى تقدم معلومات عن الحاضر «**منذ ما يربو** على الثمانين عاما **بنيت** تلك المصطبة (. . .) **ذهب** الرجال **وعادوا** بالأحجار المتساقطة من سور المعبد القديم، هكذا شيدت الدار فى أقل من أسبوع : صورة صغيرة من بيت العائلة الكبيرة» (قصة «الجد حسن» ص ٦٥).

وعلى مستوى اللواحق، أيضا، يتحرك السرد القصصى، مرة من خلال الشخصيات : «تلك هى زوجتك التى **لن** تطيقها **ولن** تطيقك(...) أما ابنك فهو راحل خلف الفتاة الفجرية» (قصة «الفخاخ منصوبة للمحبين» ص ١١). ومرة من خلال الراوى : «سيجعل مضارب الغجر غايته، ويسلم زنده للغجرية العجوز .. إلخ» (قصة «الوشم» ص

(١٠١).

ولكن هذا التنوع، فيما يتصل باستعادة الماضى، أو استحصار المستقبل أى ما حدث أو سيحدث لمرة واحدة، يأخذ صيغة أخرى على مستوى «التواتر»، أو مستوى علاقات التكرار بين «النص» و «الحكاية»، فيستخدم الراوى النص الذى يروى مرة واحدة ما حدث أو سيحدث أكثر من مرة، وبذلك يجعل الحاضر والمستقبل امتدادا معادا للماضى المتكرر. فى «العالية» تتنبأ الضريرة : «اليوم **يوم الريح القديمة** التى عرفها الجدود» (ص ٨٢) (١١)، وفى «حج مبرور ... » يأتى ساعى البريد الذى «يلبس **نفس الجاكتة** الواسعة (. . .) كذا **نفس** البنطلون **الذى كان** واسعا أيضا» (ص ٥٩)، وفى «العالية» يرصد الراوى الإحساس الذى يعقب تناول الطعام الدسم : «الضيف شرد بفكره عن المكان، والجد حسن توقف عن كلمات الترحيب، تلك لحظة الكل يعرفها .. وهى **دائما** تعقب كل أكلة دسمة» (ص ٧٧).

وعبر هذا التواتر، يصبح الحاضر والمستقبل تكرارا – وليس امتدادا فحسب – للماضى، بل يصبح الماضى الصورة الثابتة، والوحيدة، المحتوية للحاضر والتى سوف تحتوى المستقبل، إن عادات الجد حسن تتكرر هى نفسها «متى حل الشهر الكريم»، ويرصدها الراوى فى عرضيتها الحاضرة، وفى ثباتها عبر الماضى والمستقبل (المحتمل) معا . إنه، العجوز – صوت الماضى – الذى يقبع الآن فى

مكانه، على «المصطبة» التى بنيت منذ عشرات السنين، يستوقف المارة ويحييهم فيردون سلامه. هو نفسه أيضا - الذى «سوف» يظل قابعا يستوقف المارة ويحييهم فيردوه سلامه : «وجوه الرجال تتغير وسحناتهم تتبدل وردهم واحد لا يتغير : كريم يا بن الكرام» (ص ٦٧) و «متى تمر النسوة **فعليهن أن يحكمن الأردية** حول أجسادهن **الهالكة، وأن يرتبكن،وسيلمح** الجد حسن ارتباك الخطو وتعثر الأقدام على التراب المتطاير» (ص ٦٨).

(٣ - ٣)

هذا التواتر، بما يعكسه من ثبات وتكرار ، هو تعبير من الاطراد الذى سبق أن أشرنا اليه، والذى يعد سمة من سمات «الجماعة القصصية» التى يرصدها الكاتب، وهو نفسه الذى يربطه ديورانت - كما ربطه شابيرو - بالمجتمعات الزراعية، فالاطراد قد بدأ بتجاوز مجتمعات الصيد إلى مجتمعات الزراعية، وبتجاوز مرحلة فترات الإجهاد الشديد التى تعقبها فترات طويلة من الراحة والاستجمام، الى مرحلة العناية اليومية، المتكررة، بالأرض وتنظيم العمل (١٢)، بما ترتب على ذلك من اهتمام بتعاقب الليل والنهار وخضوع لاختلاف الفصول (١٣). وهذا التواتر يصبح فى العالم القصصى، هنا، سمة من السمات الأساسية للجماعة القصصية، على مستوى

التعامل مع الزمن وعلى مستوى الإحساس به، فى آن.

والزمن ، فى هذا العالم القصصى، إذا كان مجاوزاً - من ناحية - لما قبل مرحلة الاستقرار الزراعى، فإنه - أيضا - مغاير لما يتخطاها فى المجتمعات «بالغة التقدم»، التى يتم فيها «قبول تفتيت الحياة إلى دقائق وساعات» [١٤]. الزمن ، هنا ، يتم تجسيد الإحساس به من خلال «ساعة فلكية» قديمة وثابتة ، قدم وثبات الطبيعة نفسها، أو - على الأقل - قدم وثبات تقويم المصريين القدماء[١٥] ودقة حركة الشمس والقمر وتعاقب النهار والليل وتوالى فصول السنة. إنه «الإيقاع الفلكى»، الذى لا ينفصل فيه الإنسان عن إيقاع الطبيعة، المجسد، المحسوس، البعيد عن الحسابات المجردة، والمتكرر رغم تغيراته الداخلية.

الحاضر الخارجى، فى العالم القصصى هنا ، غائم سديمى غير محدد المعالم. صحيح أن هناك إشارتين، فى قصص المجموعة، لهذا الحاضر الخارجى.(فى قصة «المهر» جملة تشير إلى أن «القوم يعيشون عام ١٩٦٨» (ص ٥٢)، وفى قصة «إيقاعات بطيئة ...» إشارة إلى كوة حائط مسدودة بغلاف «نتيجة» قديمة عليها «كتابة وصور لأشخاص **فى زى عسكرى**، وتهنئة مقدمة من صاحب النتيجة صاحب مصانع الحلوى للأمة المصرية **بهبة الجيش المباركة**»(ص٩١))، ولكن هاتين الإشارتين [١٦] لا تتعديان محض

الوجود، التجاورى فحسب، مع إحساس داخلى بالزمن ينتمى إلى مراحل أكثر قدما، بكثير، من فترة خارجية مرتبطة بعام بعينه (فى الستينيات) أو بمرحلة ما بعد «هبة الجيش المباركة». كما أن هاتين الإشارتين تأتيان فى سياقين مرتبطين بالراوى، وتحديدا بالمستوى التعليقى من مستويات حضوره، وليس بإحساس الشخصيات القصصية بالزمن فى هذا العالم.

(٣ - ٤)

الإحساس الداخلى بالزمن، الذى لا يرتبط بحاضر موضوعى خارجى متعين، هو الإحساس الأظهر فى عالم قصص (الدف والصندوق). وعبر هذا الإحساس الداخلى، الفلكى، يصبح انفجار الشمس وانسحابها مقياسا حاسما ووحيدا لتحديد دورتين لاثالث لهما هنا : الليل والنهار. دائما، وقبل بزوغ الشمس يؤذن «يوسف الأعور» من فوق جامع عبد الله لصلاة الفجر. ثم تبدأ بطيئة فمسرعة، حركة نهارية عنيفة، فيها أصوات الرجال والنساء، وتصايح الأطفال، وأصوات العمل والتشاجر ، وتطاير الغبار : ضجيج الحركة، باختصار ومع مغيب الشمس، آذان يوسف الأعور لصلاة المغرب (نداء الآذان الذى يأتى من جهاز الراديو، «موحد القبيلة الكبيرة»، غير معتمد هنا، بل معتمد - فقط -لدى من «يسكنون فى

حمى السيدة والحسين» - راجع قصة : «الجد حسن» ص ٦٠) ثم عقب آذانه لصلاة العشاء، تبدأ حركة أخرى ، ليلية، أهدأ حيث يهجع الجميع إلا الكلاب والضفادع والقطط، وحيث تختفى الأصوات جميعا عدا سعال المسنين والمسنات وصفير الحشرات فى الحقول البعيدة ونداءات الحيوانات المطالبة بحق التناسل، ثم - مرة أخرى - يتهيأ يوسف الأعور، مع صياح الديكة، لنداء الأذان لصلاة الفجر، وتتكرر الدورة، التى تبدو «خالدة، من جديد.

عبر هذا الإحساس بالزمن ، الذى تبدو فيه قيمة الوقت المفتت بعدا مهدرا، وتبدو فيه حياة الشخصيات القصصية كأنها إعادة إفتاج، آلية ومطابقة، لحيونات قديمة، يتبدى النزوع إلى الماضى(١٧) بعدا أساسيا فى العالم القصصى، هنا . ربما كان هذا النزوع، على مستوى فعل التلقى الخارجى لهذا العالم، يوحى بحنين ما إلى تلك الذات النقية التى لم تلوثها تراكمات وتعقيدات الحياة المعاصرة. ولكن هذا النزوع، فى تحققه داخل العالم القصصى، هنا، مرتبط بتعقيدات أخرى، لا تنفصل عن المكان ولا الشخصيات أو الكائنات غير الإنسانية، ولا عن كل ما يشكل «الوحدة الوثيقة» فى هذا العالم، أو كل ما يصوغ هذه الوحدة من قوانين وأعراف ومواريث، قديمة متجددة.

(٤ - ١)

يسهم المكان، عنصر فاعلا آخر، فى صياغة العالم القصصى فى(الدف والصندوق). يتداخل المكان مع الراوى كما يتداخل مع الزمان والشخصيات، فى تلك «الوحدة الوثيقة» التى لا انفصال بين عناصرها، والتى لا يظهر فيها طرف مستقلا عن الأطراف الأخرى.

المكان ، فى هذا العالم، كائن مجسد، يتجاوز الطرح الرومانتيكى الذى كان يرى فى الطبيعة «قصيدة غنائية بالغة الروعة»، «مستقلة عن البشر (. . .)، إلا اذا لجأوا إلى أحضانها يلتمسون الراحة والعزاء»[١٨]، حيث تتقلص فاعليته - فى هذا الطرح- فلا تجاوز الوصف الخارجى المنفصل عن العالم القصص. والمكان - فى تخطيه لهذه النظرة الرومانتيكية - يصبح أعمق من «خلفية» تكمل المشهد القصصى، وأكبر من «أرضية» تتحرك عليها الأحداث.

تتداخل ، هنا ، عناصر ومفردات المكان فى عناصر ومفردات العالم القصصى ، وفى هذا التداخل يصبح من الصعب رد «المكان القصصى» إلى صورة خارجية، جغرافية، بعينها ، ورغم أن «الكرنك»، «الأقصر»، «طيبة القديمة»، تصبح، على مستوى ما، بمثابة «سرة العالم» - بالتعبير الجغرافى القديم - لدى هذا الكاتب فى أعماله الجنوبية، إلا أن هذه البقعة بمسمياتها الخارجية، المتعينة، تتلاشى فى التجسيد الفنى الخاص لها، لتصبح شخصية من

شخصيات هذا العالم القصصي، متقلبة، ومتغيرة، وخاضعة لما تخضع له الشخصية القصصية من أبعاد تنفي عنها ثباتها، وتمنحها صورة حية، بعيدة عن صورتها الجغرافية، الجامدة المحايدة.

(٤ - ٢)

المكان ، بصورته «الفنية» هذه ، وبكل ما فيه من مفردات تفصيلية، يصبح - في تحولاته المتعددة - حدثا قصصيا له حضوره الخاص، وصورته الخاصة المتداخلة في تصورات الشخصيات عنه، تصبح له فاعليته التي يتراوح الإحساس بها من شخصية لأخرى، ومن منظور قصصي لآخر، وأيضا يصبح له تجسيده ، المادي والروحي معا.

إن النهر بمائه الدافئ، السخي، يتبدى طرفا جنسيا، غامضا، عندما ترفع البنت المراهقة ثوبها وتدخل فيه «لو وصلت (. . .) لعمق أكبر تحصل على راحة أكبر - لكنها (. .) تخاف أن تطيع رغبات النفس، ربما كل شئ - الآن - بإيعاز من الجنيات ساكنات القاع» (الدف والصندوق - ص ٣٦). وهذه الراحة المشوبة بالخوف، التي يبثها النهر، باعتباره مفردة، تتحول في مفردات أخرى من مفردات المكان إلى وطأة صريحة : «قال الأعرج مكلما نفسه : شمس الصيف الكبيرة .. والتراب الحامي فوق الأرض يلسع القدم الحافية .. والسماء بعيدة .. سأسحب المجنون من يده» (قصة «العالية»، ص

٨٠). النيل والشمس الجنوبية (بتأثيرها الحاد على الأرض)، فى هذا العالم القصصى، هما المفردتان الأكثر ترددا. لتحولات النهر، عبر الأوقات والمواسم - وبعض القصص تقدم إشارات واضحة لأثر الفيضان - تأثير واضح على مستوى الفعل القصصى. وفى قاع النهر، المغلق على أسراره، تقبع تصورات الأشخاص الخرافية عن كل ما لايطال بالمعرفة الظاهرة. أما الشمس بدورها، فى حركتها المستمرة، فتتخذ صورا شتى على مستوى إحساس الشخصيات القصصية بها، وعلى مستوى رصدها فى السرد، معاً..هى بحدتها الجنوبية - هنا - المفارقة لأجواء شتائية فى أغلب قصص المدينة، تصبح مرة «استوائية حادة عامودية وكافرة» (ص ١٣٤)، ومرة «صبية عمياء مسوقة بنداء الطلسم المخبوء بصدر الجبل» (ص ٣٥)، ومرة تجعل « النهار المبصر بألف عين - يطل» (ص ١٠١). وعبر هذه التحولات يغدو النهر والشمس ، بتحولاتهما، موازيا متداخلا مع، وفاعلا فى تغير الحدث القصصى . وهذه التحولات نفسها يمكن أن تُلحظ فى مفردات أخرى، الريح مثلا، التى قد تكون أحيانا «أخف من يد العاشق تعبث بجريد العالية فى حنو» (ص ٨٢)، هى التى - خلالها تقلباتها - تصير «مجنونة» ، «تحمل عيدان السمسم والقطن من فوق أسطح البيوت» (ص ٨٧)، أو تهتاج عندما تفك «قيودها قادمة من محبسها البعيد» (ص ٨٣).

(٤ - ٣)

هذا التعدد وهذه الصيرورة، فى تحولات مفردات المكان ، يجعلانه لا يتجمد فى صورة ثابتة وحيدة فى السرد القصصى، أو يقنع بوظيفة «تجميلية»، يمكن تلقيها بشكل مستقل عن العمل الفنى. المكان بمفرداته وتحولاته، وبأبعاده المادية والروحية، يصبح «نواة حية» فى رصد الراوى .

فيرى الراوى ، مع الشخصيات : «النخلات الثلاث منتصبة كعفاريت الجن» (ص ٥١) ويرسم - فى نزوع لوحدة الكائنات - : «البيوت والدروب والنخل والشجر - التى تماسكت - فى شكل كتلة سوداء متفحمة (ص٩٠)، ويحدد «القمم المدببة لتلال الغرب حيث ينطبق الأفق وتنتهى حدود العالم» (ص ١٣٣) .. إلخ . وبهذا التداخل بين المكان والراوى والشخصيات، يتحقق - بدرجة أكبر - ذلك النزوع لعالم قديم، لم يكن فيه الإنسان ينفصل - ماديا وروحيا - عن الكون، ولم تكن فيه الفواصل قد كرست، بعد، بين الإنسان والنبات والحيوان والحجر[١٩].

(٥ -١)

فى هذه السبيكة الملتحمة، القائمة على انصهار وتفاعل عناصرها، وعبر هذه الوحدة الوثيقة من الكائنات والأشياء،

وبالكيفيات الخاصة المتعددة فى رصدها قصصيا، تتحقق الشخصيات القصصية فى عالم (الدف والصندوق)، غير منفصلة عن الراوى، ولا عن الزمن، ولا عن المكان بكائناته الأخرى، وغير متمايزة عن بعضها البعض تمايزا يصل إلى حد الانفصام والتناقض كما كان الأمر فى قصص المدينة، كما تتحقق هذه الشخصيات بلا نظرة مثالية تقيم حدوداً قاطعة بين جسد الإنسان وروحه، بين رائحة عرقه وبين أحلامه السامية.

الشخصيات القصصية، فى عالم (الدف والصندوق)، لا يتم رصدها من خلال التوقف الخارجى عند ملامحها الظاهرية، بل يتم تجسيدها مباشرة من خلال سلوكاتها التى تبدو أكثر دلالة على هذه الشخصيات، وإفصاحا عنها، من أي رصد لملامح خارجية، والجميع، هنا ، يتحققون قصصيا بنظرة جماعية من خلال أفعال قصصية، صغيرة وعادية ومكرورة فى أغلب الأحيان أو استثنائية فى أقلها. وإذا كان هذا الأسلوب فى النظر للشخصيات القصصية يتشابه - على مستوى ظاهرى ما - مع تلك الرسوم المصرية القديمة، التى كانت تقدم الفلاحين جموعا متشابهة، إلا أن تلك الرسوم كانت تنطوى - وراء موضوعيتها الظاهرية - على إغفال لكل ما هو داخلى، إنسانى ، يسهم فى تكوين إنسانية «تلك الجموع»، وعلى تجاهل حقيقة أن هؤلاء الفلاحين ليسوا محض «وحدات اجتماعية»،

بينما الشخصيات القصصية، هنا ، وإن كانت مجسدة دون احتفاء كبير بالتوقف عند ملامحها الظاهرية، الفردية،إلا أنها، على مستوى آخر، وأهم ، لا ترتبط بأية نظرة مثالية، ترى فى الكائن البشرى «طبيعتين متناقضتين متعاديتين، إحداهما حيوانية جسدية هابطة ومدانة والأخرى روحية سامية، علوية، وصاعدة»(٢٠). إن غياب الملامح الخارجية للشخصيات القصصية، هنا ، يتم نفيه بما هو أكثر تحديدا للجوهر الإنسانى، المتفرد : بالأفعال الإنسانية التى يتم رصدها، والأحتفاء بها، بلا أية شبهة مثالية فى الاحتفاء ، أو النظر.

(٥ - ٢)

البنت والأخ والأم وابن الخالة فى قصة «الدف والصندوق»، والزوج والزوجة والجيران فى قصة «حج مبرور ..»، والجد والأبناء والأحفاد والضيف والأتباع والخدم فى قصتى «الجد حسن» و «العالية»، والزوج والزوجة والابن والغريم فى قصة «الفخاخ منصوبة للمحبين»، والفرد والعشيرة فى قصة «الوشم» .. إلخ - هؤلاء جميعاً بما يربط بينهم من علاقات وأواصر، وبما يجمعهم من خضوع لأعراف ومواريث وقوانين، وأيضا بما يفرق بينهم من مشاحنات وتفاوتات ورؤى وتصورات متباينة، يتم تقديمهم لا على أنهم جزر منفصلة ومتباعدة، ولكن من خلال رصد العلاقات التى تجمعهم أو

تفرق بينهم، أو التوترات بين كونهم أفراداً وبين كونهم أجزاء من عالم واحد، قائم على التسليم بمواضعات واحدة، متفق عليها من قبل الجميع.

وفى هذا العالم تتجاور أسماء بعينها (مريم - تفيدة صالح - سعيد- البسطاوى - محمدانى - قشمر - الزغبى - جابر .. إلخ)، مع اختزالات تحول الشخصية القصصية إلى مجرد صفة أو لقب (الناصح - الحاصد - الكشاف - الجد - الأقرع - العمياء - شيخ العشيرة - القاتل - الخالة .. إلخ) بنوع من النظر يزاوج بين التعميم والتفرد معا. ويرتبط هذا النظر بالتفاوت بين هذه الشخصيات على مستوى المشاركة فى الحدث القصصى، أى بين كونها نواة هذا الحدث أو ذاك، أو واحدا من الجزئيات الدائرة فى مجاله فحسب. وبذلك نواجه، فى هذا العالم، ماينتمى لما هو مشترك، خارجى، وأيضا ما يتناقض - داخليا - مع هذا الخارجى المشترك. ومن التوتر بين هذين المستويين، تجسد صورة العالم - متعددة الأبعاد - فى صيرورتها، فى حضورها القائم ومآلها المقبل جميعاً، فى عوامل بقائها وفنائها، على حد سواء - وإن كان هذا الحضور، والبقاء، بما لهما من نفوذ يبدو طاغيا فى العالم القصصى، هنا، يجعلان هذا المآل المقبل صورة باهتة، واقعة فى منطقة ضبابية محتملة فحسب، بلا شواهد ملموسة تومئ إلى قرب وضوحها أو تحقيقها.

مريم (فى قصة «الدف والصندوق») التى - كما أشرنا - تشتهى أخاها اشتهاء غامضا، مكبلا، و تتمنى : «لو الهوى هوايا والأمر أمرى كنت أقلب الدنيا وأجعل عاليها سافلها، لكن ياحسرة فعلة منى تسخط أمى وتجر على لوم صالح» (ص ٢٦)، وصالح (فى قصة «المهر»)، الذى يذهب - كالأبطال التراجيديين - ليزهق روحاً لأداء لواجب الثأر، رغم كراهيته القتل، ومحمدانى (فى قصة «العالية»)، الخائف من طلوع النخلة فى يوم الريح، لكنه مضطر لطلوعها، وجابر (قصة «الوشم»)، الذى يحلم بالزوج بابنه عمة التى يعشقها، ولكن يجبر - عاجزا - لا على التخلى عن حلمه بها فحسب، بل أيضا على الخروج عن عشيرته كلها .. هذه الشخصيات هى التى تقدم الاستثناءات فى هذا العالم : تضعها التجارب فى التمزق التراجيدى - الذى يبدو عارضا هنا - بين العقل والعاطفة، فتتوتر بين الواجب المفروض وبين نداء القلب الذى يريد أن يذهب إلى وجهة أخرى . هى - حصرا، تقريبا، فى قصص المجموعة - التى تخوض تجارب قريبة من فكرة «الاختبار» القديمة التى كان فيها «البطل» يخوض تجارب قاسية تأكيداً لصفاته، وإن كان «الاختبار» هنا يتجاوز اختبار العفة، أو الفضيلة، أو الكلام، أو الأخلاق أو الفروسية .. إلخ، ويرتبط بتلك

العلاقة الأكثر حضورا على مستوى تاريخ المجتمعات البشرية : اختبار الفرد والجماعة، بكل ماللجماعة من مسلمات ثابتة ، تبدو كأنها قد رسخت، واتفق عليها، عبر سلسلة طويلة من «الانتخاب الطبيعى».

إن جابر وحده (فى قصة «الوشم») هو الذى يحسم الاختبار لصالح الانفصال الفردى عن مواضعات وأعراف العشيرة، وهى مواضعات تضفى عليها القصة بعد اقتصادياً اجتماعيا، وصيغة من صيغ انتفاء العدل، وهو فى هذا الحسم، يواجه - بمفرده - أقسى عقاب كان يمكن تصوره فى المجتمعات البدائية : أن يعيش الفرد خارج حدود العشيرة. أما مريم وصالح ومحمدانى، فيجسدون، بصيغ مختلفة، التوتر فحسب - على مستوى داخلى لايتنامى إلى حيز الفعل الخارجى - بين التسليم بالمواضعات والإحساس الفردى بوطأتها، وفيما عدا هؤلاء (ومعهم - بدرجة أقل - «الزغبى» فى قصة «الفخاخ منصوبة للمحبين»، الذى تبدأ القصة مع بداية نزوله لمواجهة الأعراف التى حاول التعالى عليها). فإن الشخصيات القصصية، فى هذا العالم، تتحرك بنوع من الانصياع، وسط شبكة تكاد تكون لانهائية من القوانين، أو الأعراف التى لها قوة القوانين، المسلم بها، والتى لا يمكن وضعها موضع المساءلة أو التساؤل.

التوتر فى العلاقة بين الفرد والجماعة، يمثل – هنا – بعدا واحدا من أبعاد الصورة القصصية – متعددة الأبعاد – التى تطرحها هذه المجموعة لشخصياتها، إذ ترصد هذه الشخصيات ، عموما، كأنها كتلة واحدة. وهذا التوتر (بين أولئك النازعين إلى أستقلالية فردية ما، وبين الجموع الذين يقفون مستندين إلى روابط الأعراف والمواريث التى تربط بينهم جميعاً، ويسلمون بها جميعا) بمثابة تعبير عن وجود فعلى لأشكال متعددة من الأساليب الاجتماعية فى حيز واحد، من وجود بقايا للمشاعية الجماعية مع تطورات تفكك هذه المشاعية فى آن . أى أن التوتر بين الفرد والجماعة، فى هذاالعالم القصصى، هو – فى جوهره – تعبير عن توتر بين نمط للحياة يضرب بجذوره فى تاريخ ممتد، تكونت له – عبر القرون الطويلة – مسلماته وبديهياته، وبين أسلوب آخر، جديد نسبيا، يلغى – ظاهريا – النمط القديم ، ولكنه – عمليا – يتجاور فحسب مع ظواهره الموروثة [٢١]. وإذا كانت قصص المجموعة، بتعبيرها عن هذا التوتر المتكافئ بين الجماعية والفردية، أو بين الجماعة والفرد، تكسر – كما أشرنا – قانون «التوحد» المرتبط بفهم شائع لفن القصة القصيرة، فإنها، فى الوقت نفسه، تخلق قانونها القصصى الخاص، الذى تترتب عليه – لمن يشاؤون التقييم – أهمية خاصة، إذ «لا يستطيع أى عمل هام أن

يكون التعبير عن تجربة فردية خالصة» [٢٢]. وفى هذه الصياغة، بين الفرد والجماعة، تبدو محاولات الفرد للسلوك الاستقلالى، المغاير، المنفصل عن الجماعة، مقضيا عليها بالإخفاق، وتبدو مواضعات الجماعة، بأعرافها وغيبياتها، رغم التناقضات الداخلية الجزئية فى هذه الأعراف والغيبيات، حائزة السطوة الكلية، وفارضة إياها على الجميع تقريبا.

(٦ - ١)

فى أعراف هذه الجماعة القصصية، تبدو المسافة الفاصلة بين عالم الرجال وعالم النساء، تعبيرا عن مجتمع أبوى قائم، فيه السطوة الكلية للرجال ، ولمن هم أكبر سنا منهم بوجه خاص، على المستوى الظاهرى على الأقل. الجد «حسن» (فى قصة «الجد حسن») الصورة الأكثر تفصيلا للجد فى قصة «جبل الشاى الأخضر»، الذى يجسد «الإله الشبقى الأولى الذى يحمل ويلقى بنور الحياة كما يمسك ويضرب بصولجان الموت» [٢٣] والذى، رغم جبروته وتماسه الخارجيين، يتجسد قصصيا بلا انفصال عن وجهه الداخلى، المفارق، المتداعى والمتهالك، والمعبأ بوساوس عن الأرامل الشقيقات، من بنات الجن، بأرديتهن السوداء ، القاعدات هناك تحت أشجار «التمر حنة» وسط تلال المقابر، والمثقل بهواجس الموت الذى قد «يأتى متنكرا فى ثياب النوم الطويل» (قصة «الجد حسن» ص ٧٣) .. هذا الجد، الذى

يعامله باحترام «شرقى» يصل إلى حد التقديس [٢٤]، والذى يقعد أمام باب داره – كما كان يقعد سنوحى منذ آلاف السنين – يستوقف الغادين والرائحين، أو يقفون هم ببابه يفرض عليهم سطوته المتوارثة، وأيضا يقوم معهم بواجبات الكرم والضيافة [٢٥] المترسبة من عصور قديمة .. هذا الجد، بهيمنته وهو حاضر هنا ، وبهيمنته وهو غائب فى قصة «حج مبرور وذنب مغفور». هو التجسيد الأوضح فى هذا العالم للأعراف التى تحدد أحكام القضاء، ترسم أوامره ونواهيه فى هذا العالم، والتى تجعل لأى قانون مكتوب أهمية ثانوية، والتى تختزل تلك الحياة المتوارثة منذ أجيال طويلة، بكل ما فى هذه الحياة المتوارثة من تراكب بين ثقافات متعددة.

(٦ – ٢)

الثأر، عنصراً آخر من عناصر الأعراف، التى يسلم الجميع بها، رغم التناقض أو التوتر معها أحيانا، يتجسد بعداً آخر فى هذا العالم القصصى. هنا نجد «صالح» (قصة «المهر») الذى يذهب لأداء واجب الثأر، منصاعا لصوت الأم المطالبة بتلبية نداء الدم الذى أهدر قبل سنوات طويلة : «لتعرف روح أبوك (كذا) يا ياصالح الراحة وتنوق نوم الميتين» (ص ٤٤). ثم الزغبى (قصة «الفخاخ منصوبة للمحبين») الذى يفر للجبل، قافزا على بداهية العرف، ثم يضطر، بعد سنوات طويلة أيضا – للنزول ومواجهة صرخة «مطاوع» المدعومة بقوة

الأحكام وسطوتها : «كان عليك أن تتقدم إلى حاملا أكفانك على كتفك بعد قتلك لأبي .. وكنت سأعتق رقبتك (. . .) كان عليك أن تثق في عرف الرجال» (ص ١١١).

الثأر، الذي التصق تاريخيا بالذود عن الامتياز المدني والروحي، والذي ارتبط وجوده بأول المراحل في تطور التاريخ البشري، ثم امتد عبر عصور التاريخ، يتدعم هنا، بأحكام القرآن[٣٦] التي يتم تمثلها في ممارسات تبدو مسلمات للجميع. ورغم أن هذا العرف ما يزال قائما خلف كثير من الأحكام القضائية - في كل المجتمعات المدنية - القائمة على أجهزة معقدة ، فهو - هنا - يتحقق شفويا، وفرديا، في صياغة تجعل من الإنسان الفرد شرطيا وقاضيا وجلادا معا، استنادا، هنا، إلى بديهيات معروفة للجميع، ولها قوة القانون المكتوب ونفاذه.

(٦ - ٣)

والخرافة ، متعددة الأشكال ، الضاربة بجذورها في التاريخ المعروف وغير المعروف، على حد سواء، تمثل - بدورها - بعدا آخر من الأبعاد المتراكبة في ثقافة ووعي الجماعة القصصية في هذا العالم : النخلات المنتصبة كعفاريت الجن، والأرامل السوداوات اللواتي يطحن العظام، وجنيات الماء وأرواح الغرقى التي تسكن قاع النهر، «الرطوبة والعتمة والخفاش والراهب والنبي والروح (الذين)

يسكنون الكهف» (قصة «المهر» ص ٥٤)، و«الخضر» الذى يأتى بقصبة طويلة يدق بها الأرض «فتنشق الأرض بإذن ربها ويطل الذهب والمرجان والفيروز وكل خبايا الأرض ذات السر» (قصة «الجد حسن» ص ٧٢[٢٧]) .. إلخ، كلها ترديدات لمفاهيم خرافية يسلم بصحتها - هى أيضا - الجميع، ولايضعها أى منهم موضع التساؤل.

(٧ - ١)

لا ينفصل رصد هذا العالم، بأبعاده المتعددة، المتداخلة، عن نوع من «الثراء الحسى»، حيث الاحتفاء برصد كل ما يرتبط «بطقوس الجسد»[٢٨]. وهو الاحتفاء الذى يرتبط فى وجه من وجوهه ببعد آخر بدائى[٢٩]، يمتد أيضا إلى رصد الملمس والصوت والحرارة واللون والظل ورائحة العرق .. الخ، إلى أن يصبح منحى أساسيا فى إدراك العالم بكامله، فى وحدته الكلية، وفى نفى المسافة بين الكائنات فيه.

فى هذا الإطار، بجانب احتفاء الكاتب برصد الحضور الحى لرائحة العرق على الملابس، وطقوس إعداد الطعام، والدم المتفجر مع تجاوز الطفولة إلى البلوغ الجنسى، إلى آخر ما يتعلق بالحس الجسدى الإنسانى، يحتفى الكاتب - أيضا - برصد تداخل الإنسان مع الحيوان والنبات والأشياء جميعاً : أسماك النهر وطيوره، الدجاج والأرانب، الجبال التى تبدو كخراف ضامرة، الضفادع والكلاب

والقطط التى تتداخل مع كتلة الليل بما فيها من بيوت ودروب ونخيل، الحدأت وطيور القبر، الأشجار التى تصبح لها أرواح كأرواح البشر .. إلخ، وكلها، فى حركتها ووجودها الحى، تصبح جزءا عضويا من العالم القصصى هنا، وبعدا أساسيا لا ينفصل عن أبعاده الإنسانية. الحيوان - مثل الإنسان سواء بسواء - يصبح له اسم، ومشاعر يتم رصدها باهتمام (راجع قصص : «المهر»، «إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا» ، «الفخاخ منصوبة للمحبين»)[٣٠]، ومساحة يرصده فيها الكاتب على أنه شخصية قصصية.

(٧ - ٢)

وفى هذا الإطار، يبدو النزوع للتجسيد بعدا أساسيا فى رصد العالم، يظهر فى لغة الراوى، كما يظهر فى لغة وتصورات الشخصيات القصصية، حيث يتجسد المجرد فى صور محسوسة، يمكن الإمساك بها : الريح تصبح «كالخيل لما تجمح، لها حوافر وأعراف من نار» (ص ٨٢)، وفوق ثوب البنت المنقوش «ترقد فوق كل ثدى وردة كبيرة، أو يعشش طائر مغرد» (ص ٩٦)، والطريد يفيق من هلوساته «على ما يملأ زنبيلين من الحقائق»، (ص ١٠٠) والظلمة «تقبع بأركان المكان القصية» (ص ١٠٧) أو تصبح «جثة سوداء كبيرة (. . .) أشبه بجمل وقد برك» (ص ٦٦) .. إلخ، وهكذا يتبدى بعد آخر من أبعاد الجنوح للتفكير البدائى، الذى يتجنب كل ما هو

مجرد، ويميل إلى كل ما هو مادى ملموس.

وأيضـاً. فى هذا الإطار، تنطوى لغـة الوصف على مـحـاولة أن تصبح تعبيرا صوتيا عن الفعل القصصى، فى نزوع للاقتراب من اللغة الأولى قبل أن تنفصل عن صورتها السمعية، حيث كانت تطورا إما «لصيحات الإنسان أو محاكاة للأصوات الطبيعية من حوله»[٣١]. فالماء وهو يملأ الجرة «يقول : بك .. بك» (ص ٣٦)، والقدر الذى يغلى على النار «يقـول بكك .. بكك» (ص ٥٣) و«مـاكينة» الطحين، لاتكف عن الدق : «تك .. تك» (ص ٧٣) .. إلخ.

وقريب من هذا استعادة الطريقة البدائية فى عد الأرقام، القائمة على استخدام أرقام محدودة عن طريق التكرار. فالرمال الصفراء - مثلا - ينفجر «من جوفها تل وتل» (ص ٦٩)[٣٢]، كذلك قريب من هذا استعارة أجزاء الجسم للتعبير عن المقاييس، «فالطبنجة» - مثلا - «بطول ذراع البالغ» (ص ٤٣)

يتدعم هذا ، من ناحية أخرى ، بذلك الاهتمام برصد الرسوم الحية المرتبطة بالأدوات والأشياء الأخرى، فى محاولة لنفى الجمود عنها، وإضفاء شكل من أشكال الحياة عليها : «صينية النحاس الأبيض عليها فنجانان، بكل فنجان نقش لثلاثة عناقيد من العنب الأسود الناضج» (ص ٧٧)، وفوق السجادة رسم «لوعل هادئ، نفر قرناه واستقاما بفروعهما الجرداء .. كشجرتين معاندتين .. ريح

الخريف جردتهما من الوراق وخابت فى إرغامهما على الانحناء» (ص ص ٤٠ – ٤١)، واحتفالا بمقدم الحاج يرسم «الخطاط» رجلا، وجملا : وضع فوقه هودجا غطاه بثياب متعدده زاهية الألوان ثم يتذكر أن الجمل لا ينسى الإساءة ويغدر حتى بصاحبه فيرسم «خزاما» يكمم به فم الجمل ... إلخ، (ص ٦٢). وإذا لم تكن هذه الرسوم ، فى جانبها المرتبط بالاحتفال بعودة الحاج، تستعيد فخر المصريين القدماء بزيارة المعابد ، وتسجيلهم هذه الزيارات على منازلهم)[٣٣]، وإذا لم تكن، تستعيد وظيفة «الإنسان الملتقط»، أو «الإنسان الصياد» القديم ، الذى كان يقصد برسومه البدائية أن تكون أشكالاً سحرية تأتى بالثمرة، وتأتى ، بالحيوان فى قبضة الفنان أو الصائد، وبالتالى إلى معدته»)[٣٤]، فإنها تظل بعدا آخر – وإن كان ، هنا، متصورا فحسب – من أبعاد وحدة الكائنات فى هذا العالم، التى عبرها تنتفى المسافات بين الإنسان ومن حوله، وما حوله.

(٧ – ٣)

عبر اللغة، التى تستعيد بعض وظائفها الأولية، وفيها وبها، وعبر النزوع التجسيدى الذى يتحقق على مستويات متعددة، وبهذا الاحتفاء برصد العالم بكل ما يمور فيه من أبعاد خرافية، يتجسد العالم الفنى، هنا، بنزعة «واقعية» تنزع للحس ولا تنكر – فى الوقت

نفسة – ما وراء هذا الحس من غيبيات)[٣٥]. إن هذا الكاتب، مثل بعض الكتاب المعاصرين فى أمريكا اللاتينية، لا يخضع عالمه للشروح المنطقية ولا الاجتماعية، ولا يحاول أن ينقل حرفيا «الواقع كما يفعل بقية الكتاب الواقعيين، ولا أن يجرحه كما يفعل السيرياليون ولكنه يلتقط السر المبهم الكامن فى أحشائه»[٣٦] وهذا ما يضفى طابعا سحريا على عالمه الفنى المتحقق هنا، وإن كان هذا الطابع الكلى، السحرى، لا ينفى عن هذا العالم واقعيته.

(٨)

بهذا البناء ، الذى يكسر، فى أكثر من اتجاه، الفهم التقليدى لبناء القصة القصيرة، وعبر هذا الراوى ، بحضوره وبتعدد أصواته، الذى يصبح صوت الأزمنة القديمة، الحية لا تزال .. باستخدام الزمن القصصى المتراكب، الذى يغرس الماضى فى تربه الحاضر، ويعكس فى الآنى تكرار الوقائع القديمة المتجددة .. بهذا الإيقاع الفلكى الذى لا ينفصل فيه الإنسان عن إيقاع الطبيعة نفسها.. وبحضور هذه الطبيعة، مكانيا، بلا منحى رومانتيكى، إذ يصبح المكان شخصية قصصية حية، متقلبة، متعددة الأوجه، منغرسة فى تكوين الشخصيات ومتداخلة مع تصوراتها .. فى هذه السبيكة ملتحمة العناصر، بشخصياتها الإنسانية، الجماعية، التى تطرأ عليها

التوترات الفردية بصورة عارضة، والتى تحيا ، لا تزال، علاقات متراكبة ترتد إلى ما قبل تفكك المسئولية الجماعية المشتركة، رغم التناقضات الفردية فيما بينها .. بأعراف هذه الجماعة القصصية ومواريثها التى تتجسد - هنا - بنزوع بدائى يرتد إلى مراحل مختلفة ضاربة الجذور فى التاريخ المبكر والقديم .. فى قلب هذه العناصر، وبها، تكتمل بنية العالم القصصى فى هذه المجموعة من أعمال الكاتب، وتصبح هذه البنية بنية التعدد والتراكب لا الأحادية والتضاد ، الجماعية لا الفردية، الاندماج لا التفتيت، الوعى القائم على تمثل الموروث القديم لا على إدراك المتغيرات الطارئة، تصبح بنية الدائم، والمستتب، والراسخ الكلى، لا العارض، المتغير، الجزئى.

وإذا سلمنا ، مع لوسيان جولدمان، بأن المعيار الجمالى لقيمة العمل الأدبى، معيار داخلى وخارجى فى أن : «داخلى من حيث ارتباطه بدرجة التلاحم البنيوى فى العمل، وخارجى من حيث الموازاة بينه وبين بنية أخرى تقع خارج العمل بالضرورة»(٣٧)، فإن بنية عالم هذه المجموعة، بكل ما يربط بين قصصها من وشائج، وبكل القيم الفنية المتحققة فى صياغة عناصر هذا العالم، تمثل تعبيرا فنيا عن بنية أشمل لهذه الجماعة القصصية، هى بنية الجماعة القروية التى تحيا أزمنة متعددة متراكبة فى زمن واحد ، «الجماعة المنفية»، التى عبر الكاتب عن انتمائه الحقيقى لها : «أنا ابن القرية وسائل».

«قريتى منسية ومنفية، كما أنا منسى ومنفى»(٣٨)

عالم الجماعة المنفية هذا ، يتجسد فى هذه المجموعة ، كما يتجسد، تجسيدا فنيا آخر، فى رواية الكاتب (الطوق والأسورة)، مرتبطاً - بدرجة أوضح - بزمن إطار ، أو زمن مرجع بعينه.

ثانيا : رواية (الطوق والأسورة)

(١-١)

تمثل رواية (الطوق والأسورة)[٣٩] امتدادا، من زوايا متعددة، للعالم الفنى فى (الدف و الصندوق)، ليس فقط لأن هذه الرواية - المكتوبة بما يمكن تسميته بـ«نزوع قصصى قصير» - قائمة على رصد فترة زمنية أخرى، أطول، من حياة «الجماعة المنفية» نفسها التى تم رصدها فى (الدف والصندوق)، ولا لأن اقتطاعين من (الطوق والأسورة) قد تم نشرهما على أنهما قصتان قصيرتان فى مجموعة (الدف والصندوق)، إنما أيضا - وأساسا - لأن بنية التعدد والتراكب التى قام عليها عالم (الدف والصندوق) هى نفسها التى يقوم عليها العالم الفنى هنا، حيث الصيغة التى تراوح بين رصد العادى والاستثنائى من الأحداث، وتقوم على نوع من التعدد التراكب على مستويات عناصر البناء الفنى : الراوى، ولاسرد ، والمكان، والزمان، واللغة القصصية - الروائية بشكل عام، وأيضا حيث ذلك الثراء الحسى و ذلك النزوع الذى يكاد يكون نزوعا «اثنولوجيا» و «انثروبولوجيا» لرصد أعراف هذه الجماعة القصصية ومواريثها ومواضعاتها التى تشكل ما يشبه مادة «الأختبارات»، على مستوى الحدث، للشخصيات.

(١ - ٢)

يتحقق النزوع القصصي القصير في نص الرواية (الطوق والأسورة) - على المستوى الظاهري- في خضوع هذا النص لنوع من «التقطيع» والاختزال، واعتماد العناوين الداخلية أو الأرقام والحروف الهجائية. كما يتحقق - على مستوى آخر - في إمكان قراءة بعض أجزاء الرواية بشكل مستقل، إذ تملك أجزاء عديدة منها نوعاً من «الاستقلال النسبي»، مع كونها - في الوقت نفسه - تستمد وجودها الكامل، وإمكان قراءتها بشكل كامل من موقعها داخل سياق الرواية بوصفها كلا واحداً، مما يجعل بناء (الطوق والأسورة)، من هذه الناحية ينهض على جدل بين «الوحدة» و«التفتت»، بين مركزية الحمل كله والاستقلال الداخلي، النسبي، لبعض أجزائه. هذا الجدل يمثل - هنا - مستوى آخر من مستويات التعدد والتراكب في هذه الرواية.

التداخل بين النزوع الروائي والنزوع القصصي القصير، في رواية (الطوق والأسورة)، ينأى عن يكون «خلطا» بين هذين النوعين الأدبيين (كما كان الأمر، مثلا، في بعض التحققات الإبداعية القصصية العربية المبكرة)[٤٠]، بل يرتبط هذا التداخل - هنا - بنوع من أنواع «التمثل المتبادل» (وهو تمثل أصبح شائعاً في الكتابة الحديثة)[٤١] بين القصة والرواية، وهو من ناحية ثانية - تعبير عن

ميل نراه لدى هذا الكاتب نحو كتابة القصة القصيرة بوجه خاص.

(١ - ٣)

لاتمثل قصتا «الشهر السادس من العام الثالث» و«الموت فى ثلاث لوحات» ، المرتبطتان برواية (الطوق والأسورة) - وقد نشرهما الكاتب قبل نشر الرواية بحوالى أربع سنوات(٤٢) - «هيكلا عظيما»(٤٣) لهذه الرواية بل تمثلان - إن شئنا التجول فى حقل التشبيه نفسه - اقتطاعين من جسم هذه الرواية، قادرين على أن يعيشا حياة مستقلة بذاتها، كما أنهما قادران - فى الوقت نفسه - على أن يستمدا حياة من داخل سياق الرواية العضوى. وليست إمكانية هذه الحياة المزدوجة، قائمة بسبب بعض التعديلات - اللغوية أساسا - التى تمت فى هذين الاقتطاعين ، والتى قام بها الكاتب ضمن مراجعته للرواية عند نشرها بعد كتابتها بأربع سنوات، ولا بسبب أن هذه الحياة المزدوجة تشبه تلك الحياة - أو على الأقل تلك الحركة - المؤقتة التى يمكن أن تلمح على بعض كائنات لا ترتبط بجهاز عصبى مركزى واحد، عند قطع أجزاء منها (بعض الزواحف مثلا)، وإنما الحياة المزدوجة لهذين الاقتطاعين، قائمة أساسا بسبب ما أشرنا إليه من وجود «نزوع قصصى قصير» فى الرواية، يجعل من الممكن التعامل مع أجزاء منها على أنها قصص منفصلة. وهذه التجربة، التى تمت بالفعل مع هذين الاقتطاعين من (الطوق

والأسورة)، قابلة - فى تقديرنا - لأن تتكرر مع أجزاء أخرى منها: (القسم التاسع «ولد وبنت» - مثلا).

(٢ - ١)

يستمد بناء رواية (الطوق والأسورة) قدراً من المركزية من خلال حضور واستمرار راويها عبر أجزائها جميعاً (رغم غياب هذا الراوى أحيانا على مستوى جزئى، وسماحه للشخصيات بأن تحتل موقعه فى هذا الجزء أو ذلك) ويكتسب قدراً آخر من هذه المركزية من خلال ارتباط الرواية بمحور رئيسى يدور حول أفراد أسرة جنوبية بعينها تحيا فى مكان بعينه : (بخيت البشارى : الأب القعيد ، حزينة : الأم. فهيمة : البنت ، ومصطفى : الابن الغائب)، وخارج هذين البعدين، فان هذا البناء يتنائى عن المركزية، إذ يعتمد التقطيع القائم على أقسام ومقاطع قصيرة، والاستطراد بمنطق «القص التفريعى » حيث يدمج مشاهد وأحداث جانبية فى جسم الرواية الأساسى، والاختزال الذى يكتفى - أحيانا - برسم لوحات متباعدة - ظاهريا - من المشهد الروائى العريض المرتبط بما تقطعه الرواية، عبر زمنها الخارجى الطويل، وعبر أحداثها المتتالية خلال أجيال ثلاثة تحيا داخلها. ويبدو بناء الرواية، بذلك ، قائما على نوع من الجدل بين المركزية وبين عناصر أخرى تحد منها وتجعلها مركزية نسبية، أو على نوع مما يمكن تسميته بالتفتت داخل الوحدة الواحدة. ولعل هذا

يفسر ما لاحظه بعض النقاد من تفكك ظاهرى فى بناء (الطوق والأسورة)(٤٤).

وفى هذا البناء نجد من ناحية - نوعا من استبعاد العلاقات المنطقية، التى تجعل «السببية» مبدأ سائداً فى ترتيب الأحداث وتسلسلها، حيث يمثل الاحتقاء برصد علاقات الشخصيات ، بكل ما يجمعها من أواصر، وبكل ما يحمله مكانها الواحد من مواضعات واحدة، محوراً آخر بديلاً عن الرابطة التى يمكن أن تنجم عن التسلسل الحدثى. وداخل هذا المحور، نجد - من ناحية أخرى - ما يشبه اللوحات المتعددة التى تتجسد عبرها الشخصيات المحورية، الحاضر منها والغائب كما تتجسد علاقاتها بمن حولها وبما حولها، من خلال التركيز - المختزل، ولكن الدال، معا - على نقاط التحول فى حياة هذه الشخصيات وموتها على حد سواء . وهذه اللوحات التى تكاد تشبه رسوم المصريين القدماء الذين «لم يضيفوا زخرفا دخيلاً ولاحشوا واحدا لا لزوم له إلى الخطوط التى أملتها الضرورة(٤٥)» تقوم على نوع قريب من التقطيع السينمائى أو «المونتاج»، بحيث تركز هذه اللوحات على ما هو ضرورى ومهم على مستوى الحدث، وبحيث تسقط - بين اللوحة والأخرى، وبدخل اللوحة الواحدة - الأحداث العادية التى يمكن استنتاجها على مستوى التلقى.

(٢ - ٢)

فى هذه الرواية، التى تبدأ بالقلق على الابن الغائب، وتنتهى خاتمتها بالأرانب التى تكسر الخوف وتخرج لترعى الحشائش، بحرية، تحت كرم النخيل غير المسور، تتوالى - بين القلق الأول والخروج المتحرر الأخير - أقسامها الأربعة عشر فى تفاوت بين الطول والقصر، وباعتماد تقسيم داخلى لأجزاء ومقاطع لها عناوين أو أرقام أو حروف هجائية فرعية، تنطوى على فواصل تشير إلى انتقالات عديدة على مستوى ارتباط الراوى بالشخصيات ، وعلى مستوى التغيرات الزمنية التى تكتفى برصد ما هو مفصلى، ومهم، فى تحولات الحدث.

أقسام الرواية، الأربعة عشر، بكاملها، تتراوح بين رصد إيقاع الحياة العادى المألوف للأسرة المحورية بشخصياتها الأربع ولمن يتماس معها من شخصيات أخرى ، وبين ما تمر به هذه الأسرة من أحداث استثنائية. وعلى هذا التراوح بين ما هو عادى وما هو استثنائى، يرسم الراوى ملامح لأجيال ثلاثة تحيا فى قرية جنوبية بعينها، يحددها بالاسم (الكرنك القديم - الأقصر القديم - أى طيبة القديمة) فى فترة خارجية بعينها، يشير اليها ، بوضوح، كما سنرى.

فى القسم الأول من الرواية يرصد الراوى العلاقات الأساسية للأسرة المحورية : الصبى (مصطفى)، الغائب، الذى رحل إلى

السودان «مع الرجال وهو بعد صبى» - الأم (حزينة) التى يتوزع عقلها بين عالمها هنا وبين ابنها الغائب « فى بلاد الناس البعيدة» - والأب القعيد (بخيت البشارى)، المريض الذى صار بعد العمر الذى مر كالقفة، ترفع من مكان به ظل إلى مكان به شمس - والبنت (فهيمة) التى تكبر أخاها بعامين ونصف عام. يرصد الراوى ، فى هذا القسم، ما يومئ إلى الزمن الذى يمر، يتوقف عند الخطاب الأول الذى يصل من الابن بالأسرة : (الشيخ الفاضل) - الذى يقرأ للأسرة خطابات الابن ، ويكتب له خطابات الأسرة.

وفى الجزء الأول من القسم الثانى «ما يخافه البشر» يرصد الراوى الحدث الاستثنائى الأول فى حياة الأسرة : موت الأب بما يستدعيه من توترات. ولكن فى الجزء الثانى من القسم نفسه «على، الأحياء واجب نحو أهل الميت» «ونهر الحياة لا يتوقف عن الجريان» - لاحظ العنوانين - يرصد انتهاء توترات الحدث الاستثنائى، ويعود بالإيقاع إلى وتيرته العادية ، فيتزوج مصطفى - الغائب الذى انتقل مع العمال إلى «فلسطين الشام» - وتتزوج، هنا، فهيمة من «الحداد».

وهكذا ، عبر أقسام الرواية الأخرى ، تتراوح الحركة بين رصد الإيقاع المألوف الذى هو ايقاع الحياة فى تدفقها واستمرارها المعتادين، وبين رصد الأحداث الاستثنائية، وهى كثيرة، وتأخذ شكلا

عاصفا عبر الزمن، الطويل نسبيا، الذى تقطعه الرواية : اكتشاف عجز «الحداد»، ثم حمل فهيمة سفاحا فى أجواء مثقلة بالخرافة، ثم طلاقها من الحداد، ثم إنجابها البنت (نبوية) - بداية جيل آخر وبداية دورة أخرى - ثم زواج الحداد من «بنت الصياد»، ثم قيامه بحرق نفسه وحرقها معه، ثم نشوب الحرب العالمية (الثانية) بما تستدعيه من صعوبات الحياة هنا، ثم إصابة فهيمة بالحمى ووفاتها، ثم بداية علاقة بين نبوية - التى أصبحت، الآن، مراهقة - وبين ابن الشيخ الفاضل، ثم انتهاء الحرب ، وعمل مصطفى مع الإنجليز، ثم مجيئه «وقد صار الشعر أبيض على فوديه»، ثم رفض مصطفى طلب «السعدى» - ابن «الحدادة» أخت الحداد - الزواج من نبوية، ثم تنامى العلاقة بين نبوية وابن الشيخ الفاضل وحملها سفاحا منه، ثم اكتشاف الحمل، وقتل السعدى لنبوية «الفرس التى كان يحلم بامتطائها»، ثم جنون مصطفى، وإصابته بالشلل، وقعوده - أو رقاده - مكان الأب الراحل القعيد - فى دورة أخرى، جديدة أو مكررة.

هذه الأحداث الاستثنائية، العاصفة ، التى توضع فى أقسام الرواية دائما، مع الإيقاع الآخر الذى يعمل على استيعاب استثنائيتها وعصفها، هو ما يجعل بناء الرواية، على مستوى الحدث ، يقوم على شكل قريب من «دراما الأضداد»[٤٦]. : التوقف فى مواجهة الاستمرار، الولادة فى مواجهة الموت ، الاستثنائى فى مواجهة المألوف، وهكذا.

(٢ - ٣)

يتم رصد هذه الأحداث الاستثنائية، بما يقع بينها، قبل وبعد كل حدث منها من أفعال وممارسات تنتمي لما هو يومي، ومكرور، ومألوف خلال العديد من الانتقالات بين المقاطع القصيرة بالرواية. فمثلا، بين المقطع الأول بالرواية (الغائب) : «مع الرجال رحل مصطفى إلى السودان ، وهو بعد صبي. مر عام والعام الثاني يطوى شهره الأخير، وما من خبر عن الغائب الغالى»، وبين المقطع الثاني، التالي له مباشرة (عقل حزينة قلب أم) : «عقل حزينة مع الحمام الذى يهدل .. إلخ » (الرواية - ص ٧)، بين المقطعين يختصر الراوى تفاصيل كثيرة، حول كيفية رحيل مصطفى، ثم تزايد، قلق الأم بشأن عدم وصول أخبار عنه ... إلخ ، ولكن هذه التفاصيل يمكن أن تُستنتج من خلال محصلتها النهائية، في توزع الأم، الآن ، بين عالمها الذى تراه وعالمها الذى لاتراه، بين زوجها وابنتها الحاضرين وبين ابنها الغائب، بين «هنا» و «هناك».

وهكذا، عبر هذه التقنية المتكررة بطول الرواية، يتم إسقاط أزمنة ووقائع وتفاصيل كثيرة ، أغلبها يسقط بين المقطع والآخر، وبعضها يسقط داخل المقطع نفسه. وبذلك تقترب الرواية، إلى حد ما، من منطق الحوليات التاريخية[٤٧] التي تقوم على نوع من المنطق الانتقائي للأحداث المهمة فحسب، وتسقط ما عداها من أحداث أقل

أهمية.

(٣ - ١)

يتحرك راوى (الطوق والأسورة) - كالراوى فى (الدف والصندوق) - عبر أكثر من منظور، وتتباين صوره بين كونه رؤية بصرية للعالم والتقاطا سمعيا له، ويتنقل مع الشخصيات على المستوى الخارجي والداخلى معا، بحيث يرى ما تراه كل شخصية على حدة، كما يرى ما تره الشخصيات جميعاً، وهو أيضا يتجسد بصورة تجعل منه «لسان حال» الجماعة القصصية / الروائية، ونتاج أعرافها ومواريثها، كما أنه أيضا يرتبط بالصيغة الزمنية الممتدة نفسها، التى تتجاوز الزمن القصصى / الروائي، فضلا عن أن «عينه» التى ترى تفاصيل المكان القصصى / الروائي تتجاوز حدود هذا المكان إلى أماكن أخرى، فيتجاوز فى الفصل العاشر (أراجيف وأسماء ووقائع أيضا)، مثلا - حدود المكان الروائي الأساسى إلى حيث يرصد، عبر مجموعة من المقاطع، بعض الوقائع - كما يراها أو يتصورها - التى تتصل بضياع فلسطين، وعصابات الصهاينة .. إلخ. وقد رأى سامى خشبة فى هذه المقاطع التى ترتبط بنوع من «القص التفريعى» ما يشبه «النتوء» فى بناء «الطوق والأسورة» [٤٨]. وهذه الصيغة القائمة على نوع من التعدد ، تجعل الراوى - من ناحية يكاد يكون جزءا من الحدث، والشخصيات،

والزمان ، والمكان ، جميعاً. وتجعله – من ناحية أخرى – متعاليا على الحدث والشخصيات والمكان والزمان جميعا.

ويتراجع الراوى ، من ناحية ، فى بعض أجزاء الرواية، ليفسح المجال لبعض الشخصيات لتقوم بدوره، حيث تتضمن بعض أحاديث هذه الشخصيات ومونولوجاتها معلومات أساسية يتضمنها السرد والوصف التقليديين عادة فى لغة الرواية التقليدية بشكل عام : «قال السعدى مكلما نفسه : أنا لا أصدق .. نبوية ذات الشعر الأسود المدهون والمعقود ضفيرتين لا يمكن أن تكون كأمها فهيمة، **الأنف الشامخ كبرج الحمام، والعينان السوداوان ليلة شتاء لا تنفذ فيهما سكين، الرموش طويلة كمذراة** .. إلخ» (الرواية – ص ١١٥).

ويتداخل الراوى، من ناحية أخرى ، مع الشخصيات ، فتصبح لغته مثقلة بمشاعر هذه الشخصيات ومفاهيمها، وأحكامها القيمية. هو مثلا، من منظور الأم التى سافر ابنها قبل حوالى عامين ولم تستطع الحصول على أخبار عنه، يقول: «مر عام والعام الثانى يطوى شهره الأخير، وما من خبر عن **الغائب الغالى**» (الرواية – ص٧، وهذا التشديد، والتشديدات التالية كلها من عندنا). بل يتجاوز الراوى هذا التداخل مع شخصية مفردة ليصبح لسان حال الجماعة الروائية بكاملها. فمع رصده لنشوب الحرب العالمية الثانية، وطلب السلطات شبان القرية ليحاربوا فى معسكرات الإنجليز، يقول: «هذه الحرب

لاناقة لنا فيها ولاجمل، ومع ذلك فالسلطات **تطلب الأكباد** للجهادية وهوان الخدمة فى معسكرات **العمر الملاعين**»، ويقول : «لارسائل تذهب إلى **الأكباد** ولارسائل تجئ، **فلتحرق هذه النار الإنجليز، وليحترق هتلر والبقالون والملك وتجار الأكفان**» (الرواية – ص٧١).

(٣ - ٢)

يرتبط بهذا التعدد فى صياغة الراوى تعدد مستويات الموروث، والأعراف، والمفاهيم، وتراكبها لدى الجماعة القصصية فى (الطوق والأسورة).

فهناك لغة الراوى المثقلة بمعتقدات خرافية، التى تنتمى للشخوص نفسها : «مخازن مصطفى تحت الأرض .. حتى الجن تعجز عن الوصول إليها» (الرواية – ص ١٠٥)، أو المرتبطة بكيفية تجسد بها الموت لدى هذه الشخوص : «سمعت حزينة وسمعت فهيمة وسمع الشيخ الفاضل صوت الباب الذى انغلق خلف ملاك الموت» (الرواية – ص٢٨). وهناك جنوح لغة الراوى لكيفيات التجسيد باستعارة صور حيوانية – وهى تصورات يعكس بعضها تصورات الشخصيات الروائية نفسها – إذ يصف الرجال ، مثلا، بأن «بهم مكر الثعالب وخفة القطط» (الرواية – ص ١٠٤). وأيضا نجد فى لغة الراوى مستوى أساسيا يعكس طابعا دينيا إسلاميا : «أقسمت حزينة بمحمد أشرف الخلق صلى الله عليه وسلم أن لايوسخ الشيخ الفاضل

ثوبه» (الرواية - ص ٢٦)، و«صرخت الأرض بأمر ربها وصار الفوق تحت» (الرواية - ٧٦)، و«له التدبير الأعلى - أرسل الموت - فى صورة خنجر بيد مجوسى خسيس - إلى ابن الخطاب عمر وهو أمير المؤمنين، ورمى النطفة فى بطن فهيمة فإذا هى حبلى» (الرواية ص ٥٣).

بهذا المعنى ، يقترب راوى (الطوق والأسورة) من أن يصبح «شخصية جماعية»، أو «شخصية محصلة للشخصيات» جميعاً إذ يجاوز صورة الراوى المتكلم فى الرواية بشكل عام، من حيث هو فرد متعين على المستوى التاريخى والاجتماعى.

(٤)

يدعم هذه الصورة المتعددة للراوى، ما نراه من انتقالات على مستوى السرد القصصى، ومن تنوع كيفيات «القول القصصى» ومن تباين أشكال توجيه الخطاب القصصى، معاً.

الملمح الأساسى للسرد فى (الطوق والأسورة) هو مبدأ «التقطيع» القريب من فن «المونتاج السينمائى» الذى يمثل انتقالات على مستوى الحدث - كما أشرنا - والذى يقوم، فيما يقوم، بوظيفة الوصل بين العناصر غير المتشابهة»[٤٩]. وهو يستخدم هنا، فضلا عن هذه الوظيفة، باستهداف أساسى لاختصار الزمن، حيث تصبح المسافة بين فقرتين مسافة انتقالية زمنية، وهذا ملمح نجده فى «تقطيع»



الأقسام والعناوين كما نجده فى تقطيع الفقرات ، فيوضع مثلاً عنوان : «طريق العودة طويل» تالياً مباشرة لعنوان : «إلى السوق»، مع إسقاط بعض الأحداث التى تكون قد وقعت فيما بين العناوين (انظر الرواية – ص ٥٤)، كما تعبر – مثلا – الفقرات المتوالية التالية عن أحداث متتالية يمر بينها زمن وتقع بينها أحداث لا تذكر، وإن كانت تفهم من السياق :

«طريق العودة طويل من البندر إلي القرية، فى الذهاب كان أقصر. النور يرفع العتمة عن العتمة عن البيوت ويكنسها (. . .)

(. . .)

صراخ له رنين مخبول، ارتفع ومزق الصمت.

بلغت فهيمة دارها، وقالت حزينة : احترق الحداد وبنت الصياد»

(الرواية – ص٦٩)

ويأخذ هذا التقطيع أحيانا منحى اختصاريا انتقاليا معا، ويبرز ذلك بشكل خاص فى الانتقالات من مستوى سرد الراوى إلى مستوى السرد المرتبط باقتطاعات من رسائل بريدية : « ووعد مصطفى بارسال مبلغ شهرى لأمه :

«يعينك على مطالب الحياة التى أعرف أنها قاسية » (الرواية – ص ٣٧) . وتأخذ هذه الانتقالات ، أحيانا ، شكل الدمج بين لغة الراوى ولغة الشخصية ولغة الرسالة (انظر الرواية ، ص ١٣) .

هذا التقطيع يمتد أيضا ليشمل انتقالات بين أجزاء القول السردى : من انتقال يوصف حالة ما ، إلى انتقال يصف التغير من حالة لأخرى ، حيث النوع الأول ثابت وقابل للتكرار ، والثانى « ديناميكى » متحرك . ويمكن مقارنة هذين النوعين بنموذجى « الوصف» و«الفعل»، فيرصد السرد ما يحويه صندوق البنت (المغلق) مكحلة .. ومناديل ملونه ذات شراشيب .. وزجاجة عطر .. وثوب منقوش وصابونة معطرة» ... إلخ، ثم يرصد، بعد ذلك مباشرة، فعل البنت : «فتحت فهيمة صندوقها الخشبى .. إلخ» (انظر الرواية – ص ص١٨ ، ١٩).

وتمتد هذه الانتقالات كذلك إلى ضمائر المخاطب المروى عليه الذى يوجه إليه الحكى القصصى :« وهنا دكة خشبية وحصر للجالسين (. . .) ومن هنا طريقك إلى الأقصر البندر (. . .) لاطريق لك إلا من هنا ياساكن القرى والنجوع» (الرواية – ص ١٣١)،أو : «رحلت شمس الصيف بالبطالة وأنت شمس الشتاء بالعمل. هيا إلى اللوكاندة ياولد .. وأنت يا رجل هيا إلى العمل» (الرواية : ص ١٤١).

(٥)

تتداخل مستويات لغوية متعددة فى (الطوق والأسورة) تداخلاً يجعل لغة هذه الرواية «مركبا حيا من أصوات متعارضة، تنمو

وتتجدد » [٥٠]، وفي هذه اللغة تتجاور، وتتفاعل، الأساليب اللغوية التي تنتمي لمناطق متباينة : من مستوى يستعيد لغة الأدعية الفرعونية القديمة، إلى مستوى يتمثل اللغة القرآنية، إلى ثالث يتقمص مستوى اللغة العربية الفصحى في علاقتها التقليدية القديمة، إلى رابع يجنح للمستوى الشعرى، إلى خامس يستعير بعض العلاقات اللغوية من (ألف ليلة وليله) أو الموروث الشعبي عموماً .. إلخ، وكل هذه المستويات تشكل وحدة واحدة غير متنافرة، وتحقق بعداً آخر من أبعاد التعدد والتراكب في الرواية.

على مستوى اللغة التي تتمثل النصوص الفرعونية، تنادي حزينة الله، داعية إياه لإثابة الشيخ الفاضل : «يارب اجعل عقله الميزان العادل للأمر، واجعل خلفه صالحا (الرواية - ص ٣٧) كما نجد، في أحد عناوين الرواية، استخداما للكيفية نفسها المستخدمة للتحديد الزمني في بعض النصوص المصرية القديمة مثلا عنوان : «الشهر السادس من العام الثالث» [٥١]. وعلى مستوى تمثل العلاقات اللغوية العربية الكلاسيكية، يكتب الشيخ الفاضل : «تجمل بالصبر يا ولدى » (الرواية - ص ٣٤)، كما يدون محمد الشرقاوى بعض الأبيات لحافظ ابراهيم وأحمد شوقى (الرواية ، ص١٠٧). وعلى مستوى تمثل اللغة القرآنية ، يقول الراوى : «مكرت حزينة - لكن الله خير الماكرين، وها هي حزينة تجني الثمرة المرة» (الرواية - ص٥٣) [٥٢].

كذلك نجد الكثير من علاقات اللغة الشعرية تتخلل لغة السرد لاختزال بعض المشاعد أو التعبير عنها تعبيرا يتجاوز الوصف الحيادى. فيختزل مشهد القتل. مثلا ، هكذا : وقبض – السعدى – على لة الشعر (شعر نبوية) الأسود المعفر المهوش كما يمسك بحزمة برسيم، وحصد العنق الشامخ فمال البرج وطار الحمام وعوى الذئب على مشهد الدم النافر يغرق الثوب ويجرى على التراب كالحيات» (الرواية – ص ١٤٥). وفى هذا الاتجاه تنحو اللغة، أحيانا، منحى رومانتيكيا واضحا، إذ تستعيد علاقة الإسقاط الداخلى القديمة على الطبيعة التى تصبح موازيا آليا، بتغيراتها، لمشاعر إنسانية داخلية متغيرة. فيرصد الراوى سقوط المطر ، مثلا، هكذا :«لما بكت السماء وسقط الدمع الطاهر على الأرض التى تضج من ظلم البشر للبشر – رقد التراب المهتاج .. إلخ» (الرواية – ص ٧٧) (٥٣).

وعلى المستوى الذى يتمثل لغة (ألف ليلة وليلة)، نجد – مثلا – الحرص على كيفية بعينها لرصد الأحداث «السيئة»، كالطلاق أو الموت ، بشكل غير مباشر. فينقل الشيخ الفاضل لمصطفى خبر طلاق أخته هكذا : «وقع الأمر المكروه من الله والناس، وبالطلاق الذى لارجعة فيه انفصلت شقيقتك فهيمة عن الحداد» (الرواية – ص ٥٣)، كما ينقل له خبر وفاة أبيه هكذا : «انتقل والدكم بخيت البشاري من الدار الفانية إلى الدار الباقية» (الرواية – ص ٣٤) (٥٤).

وعلى مستوى استخدام الأمثال السائرة، نجد فى لغة الرواية بعض الأمثال العربية القديمة، مثل :«هذه الحرب **لاناقة لنا فيها ولا جمل**» [٥٥]، كما نجد بعض الأمثال والعلاقات اللغوية الشائعة - كالأمثال - على المستوى العامى، فتخاطب - مثلا - حزينة نفسها : «تلك التى لادارلها، سارقة الكحل من العين» الرواية - ص١١) أو :« لو عاندت وركبت رأسك» (الرواية - ص ١٣٦)، وإن كان هذا المستوى الأخير يكثر فى حوار الشخصيات الروائية أكثر مما يكثر فى السرد.

من ناحية أخرى، نلاحظ فى اللغة السردية هنا مالاحظناه من قبل فى لغة (الدف والصندوق)، من منحى تجسيدى، حيث يُصور الموت مثلا، فى صورة تشرُب الوجه بالألوان «الثلاثة : الأصفر والأسود والأزرق» (الرواية - ص ٧٩) وحيث يتجسد الصبح فى :«النور يرفع العتمة عن البيوت». الرواية - ص ٦٩و ص ١١٨)، ويتجسد الحديث الطويل فى «خمسة أطنان من الكلام» (الرواية - ص ١٣)، وتتجسد المسافة المكانية فى القول : «ورمى خلف ظهره خمسة بيوت طينية» (الرواية ، ص٢٠)، كما يصور نهوض صدر البنت المراهقة فى صورة يمامتين محشوتين «برمل وحصى ساخن» (الرواية - ص ١٤).

وأيضا نلاحظ فى سرد (الطوق والأسورة) استمرارا للاهتمام نفسه - الذى لاحظناه فى سرد (الدف والصندوق) - برصد الرسوم

على الأشياء : «باكو دخان كبير مرسوم عليه نجمة» (الرواية - ص ١٤)، وحافظة النقود «مطبوع عليها بلون أخضر وجه لأبى الهول» «الرواية - ص٦٥)، والصينية «مرسوم عليها ورد أحمر كبير محاط بورق أخضر لكنه كثير» (الرواية - ص٢١)

كل هذا التعدد اللغوى [٥٦] الذى يعبر عن تعددات أكبر، هو ما يجعل الحياة «القومية تتكلم بكل أصواتها» [٥٧] هنا، وهو - أيضا - ما يجعل اللغة فى رواية (الطوق والأسورة) جزءاً أساسيا من عالمها القائم على التراكيب والتعدد.

(٦ - ١)

يقوم المكان والزمان ، بعلاقتهما المتداخلة ، التى تحيل المكان الجغرافى، أو المساحة الأرضية، إلى «مكان تاريخى» [٥٨] لحياة الإنسان، وأيضا بالتعدد الغنى فى مفردات كل منهما على حدة، بدور رئيسى - يضاف الى العناصر الأخرى - فى صياغة التعدد والتراكب فى بينه (الطوق والأسورة). وشخوص هذه الرواية تتحرك بنوع من الاتساق «مع خصوصية الزمان والمكان» [٥٩].

(٦ - ٢)

المكان، هنا، كما كان فى (الدف والصندوق)، يتجاوز الوظيفة التى كان يؤديها وصف المكان فى الأعمال الرومانتيكية، إذ تتداخل صور المكان، غير المحايدة، هنا، فى مجمل مفردات العالم الروائى، .

ورغم أن (الطوق والأسورة) يمكن أن تنتمى، على مستوى ما، إلى ما يسمى بـ «روايات الأرض» التى تفيد من إمكانية خاصة فى تصوير المكان، حيث «كل بقعة يمكن أن تصور بمحبة، فى وصف محدد عذب» [٦٠]، إلا أن المكان هنا لايتم تناوله بهذا المنحى الذى يراه قيمة جمالية منفصلة عن العالم الروائى. المكان، هنا، مع الزمان، يشكل عنصرا روائيا فاعلا، وضاغطا على الشخصيات، «لا يفلت من حدوده أحد»، [٦١]. إنه يتجاوز هنا كما تجاوز فى (الدف والصندوق)، كونه مجرد خلفية للمشهد الروائي القصصى، أو أرضية تتحرك عليها الأحداث.

(٦ - ٢)

تتزاوج وتتماثل وتموت شخصيات (الطوق والأسورة) داخل حدود قرية «الكرنك» التى كانت - على المستوى الروائى والمستوى الإطارى الخارجى معا - «هى والأقصر مملكة مصر والعالم. كان اسمها طيبة» (الرواية - ص٩١). وهذه القرية، بهذا المعنى، تصبح «مكانا تاريخيا» متراكبا، يؤثر البعد التاريخى فيه على شخصيات الرواية فى زمنها الحاضر.

تمثل شخوص الرواية حلقة من حلقات هذا المكان التاريخى، تتمثل تاريخه كما تواجه حاضره، تحمل خشونه هذا المكان كما تعكس عليه ملامحها. والكاتب فى تلمسه لملامح المكان ومن فيه وما فيه، للنهر وللشمس التى ترمى بلونها فى الماء، ولطيور النهر التى

تلتقط السمك الطافى الميت من على سطح النهر، للجبل الغربى الكبير، للنور الذى يرفع العتمة عن البيوت فيبدأ الناس يوما آخر من أيام حياتهم، للمعبد القديم الذى تختلط وتمتزج داخله الخرافة والحقيقة الواقعية معا .. فى كل ذلك وغيره يحاول أن يجعل من الشخصيات ومن المكان كتلة واحدة مندمجة، هم يشكلون المكان وهو بدوره يسهم فى تشكيلهم.

الأمكنة الأخرى «غيرية»، يتكلم عنها أو يشار إليها ولكن تصعب الإقامة فيها، يكتب مصطفى الذى رحل من القرية : «فلسطين الشام جنة الله فى الأرض» (الرواية – ص١٩)، ولكنه يكتب أيضا : «ولاوحشة أشد من وحشة الغريب» (الرواية – ص٢٠). وهكذا يرحل مصطفى خارج المكان ويظل مشدودا إليه، ثم يعود إليه رغم إحساسه بأبعاد الوطأة المتعددة فيه.

هناك، خارج حدود القرية القصصية – الروائية، يقع الجبل الغربى، موطن الخارجين على المواضعات. وهناك، بالناحية الأخرى، ينام الفجر بلا بيوت، فى العراء، حيث تنتفى المواضعات. ولكن حول «حدود» هذين المكانين، أى حول القرية القصصية الروائية، تقام أسلاك شائكة غير مرئية، بحيث يبدو كل من الجبل الغربى، والأرض المفتوحة حيث يعيش الفجر، كأنهما بقعتان خارج حدود العالم، وخارج حدود «الطوق» – الذى يلتف به المكان ، ضمن ما يلتف، على شخصيات الرواية.

المكان، هنا، بعزلته عن الأماكن الأخرى، وعن العلاقات التاريخية المتطورة فى تلك الأماكن الأخرى، يكاد يصبح عالما قائما بذاته، له قوانينه الخاصة التى تجعله يبدو مستقلا فى سلطاته، عن العالم الأكبر فى «البندر» و«المدن» مثلا. وفيما عدا إشارة واحدة بالرواية للملك فاروق، وأخرى «للتجار الكبار» فى البندر، وفيما عدا إشارات، عابرة، لسلطات الاحتلال الإنجليزى، تأتى من خلال الحكى والاستدعاء داخل حدود المكان - فإن السلطات الداخلية فى المكان هى التى يحتفى بها هنا : سلطة الولى، سلطة كبار السن، سلطة الجدود الذين رحلوا عن هذا العالم، سلطة الأعراف والمواريث القديمة المتجددة .. إلخ.

إن حافة الدائرة / المكان، هنا، تتمثل فى «المرساة»، نقطة التماس مع العالم الخارجى، إلى المرساة تأتى القوارب فارغة، ومنها ترحل وقد أتخمت بأحمالها، ولكن لايتم - داخل الرواية- تجاوز هذه النقطة إلى مابعدها، إلى خارج حدود الدائرة التى تلتف على المكان، والتى ينغلق المكان بها. بل تبدو هذه «المرساة» فى عالم الرواية، كأنها تجسيد لمكان وزمان مؤقتين، عابرين واستثنائيين، مثلها فى ذلك مثل «عتبة الباب» - بوصفها تعبيراً عن مكان مؤقت وزمان مؤقت - فى عالم ديستويوفسكى [٦٢]، فيتم تجاوز المرساة بسرعة ، إلى المكان والزمان الدائمين، فى عالم الرواية.

داخل هذه الدائرة ، سنرى تأثيرات المكان وتحولاته ، وصورة المتعددة، نفسها تقريبا ، التى رأيناها فى (الدف والصندوق).

إن المعبد الفرعونى القديم يصبح طرفا فاعلا فى الحدث الروائى، بما يتضمنه من مفردات أسطورية ، حيث - فى هذا المعبد - تحبل فهيمة من « الرجل الأسود مكشوف العورة » ، كما تصبح مفردات هذا المعبد مادة لتجسيد تصورات الجماعة القصصية . فتماثيل الكباش ، فى طريق الكباش ، « كانت بشرا فى الزمن القديم ، وغضبة الله هى التى حولت بشر الزمن القديم إلى حجر (...) وهاهم البشر العصاة راقدون فى صفين متقابلين لهم رؤوس كباش وأجساد أسود» (الرواية - ص ٤٨) (٦٣).

ولا تصاغ الجغرافيا ، هنا ، على أنها شئ منفصل عن عالم الشخصيات والأحداث الروائية القصصية ، بل تغدو تحولات الطقس، المتعددة ، مقياسا لتغيرات كثيرة على مستوى الحدث . من ذلك مثلا ، أن « الليل » إذ يحل هنا ، يكون بمثابة « المعلم » الذى يقدم العظة والعبرة (انظر الرواية ، ص٨)،ومن ذلك أن تحولات الشمس ، عبر الفصول ، تمثل مقياسا حاسما للانتقال من « البطالة» «للعمل» ، أو العكس ، حيث ترحل «شمس الصيف بالبطالة»، وتأتى «شمس الشتاء بالعمل » (الرواية - ص١٤١). كما تسهم تحولات النهر أيضا فى التأثير على حركة العمل هذه ، فمع

الفيضان ، ثم انحسار ماء النهر « تأتى القوارب بالتجار فيساومون الملاك » (الرواية - ص١٢٩)، وهكذا

(٧ - ١)

يشكل تعدد مستويات الزمن ، أيضا ، بعداً آخر من أبعاد التعدد والتراكب فى عالم (الطوق والأسورة) . إنه يجاوز - كما جاوز فى « الدف والصندوق» الزمن القصص المحدد والمحصور بين بداية أول حدث ونهاية آخر حدث فى العمل القصصى الروائى ، إلى أن يصبح امتداد فى أعماق التاريخ الذى تأثرت به الجماعة القصصية الروائية، كما أنه يرتبط - من ناحية أخرى - بأشكال متعددة فيما يتصل بالعلاقة بين زمن الوقائع وزمن الخطاب القصصى الروائى فضلا عن أنه - من ناحية ثالثة - يمثل بعد ا آخر من أبعاد العزلة التى تحياها الجماعة القصصية الروائية فى الرواية ، وإن تأثرت هذه الجماعة ببعض أحداث الزمن الخارجى ، أو الزمن الإطار .

(٧ - ٢)

هيمنه الماضى ، واستعادة الشخوص له بشكل متكرر ، هما الملمح الاساسى من ملامح صياغة الزمن فى هذا العالم . إن «فهيمة»، مثلا ، تحيا منفصلة عن الحاضر القصصى الروائى، وتعيش زمنها الخاص ، الماضى ، حيث التداعيات المستمرة عن

ذكرياتها القديمة ، عندما كان مصطفى « أخوها الغائب » صغيرا «حين تتذكر فهيمة مصطفى تنتشر فى الجو رائحة الجميز الأخضر .. الخ » (الرواية – ص١٠) . والأب ، بخيت البشارى ، أيضا ، يحيا منفصلا عن زمنه الحاضر – حيث المرض والعجز – لائذا بزمن الذكريات البعيد ، عندما كان يملك « عافية الشباب» (الرواية – ص ١٥) . وحزينة ، الأم ثم الجدة ، تمثل فى الرواية استمرار الماضى بكل أعرافه ومواريثه ، تشكو حفيدتها من وجودها المستمر معها : « لا أحد فى مواجهة العجوز غيرى أنا التى أسمع كل يوم أن الماضى حلو والحاضر مر » (الرواية – ص ١٤٠) ، كما أن حزينة هى الشخصية الوحيدة التى تظل ، فى نهاية الرواية ، شاهدا – لايتغير – على كل تغيرات العالم ، والا يرى أى تغير فى تغيرات العالم كلها بعد أن « جف الدمع فى المحجرين وانطفا النور فى العينين منذ زمان » (الرواية – ص١٥١) .

وهكذا ، تظل للماضى السطوة الأولى على عالم معظم الشخصيات فى الرواية، وتمتد صورة الماضى ، بسطوته هذه، لتتجاوز زمن الوقائع الخاص بالشخصيات إلى أزمنة ماضية سحيقة تمتد لما قبل حياة الشخصيات نفسها ، فيحيا بعض الشخصيات مرتبطا بتصورات ومفاهيم فترات تاريخية مبكرة ، بحيث يبدو زمن الشخصيات – هنا – مزيجا متراكبا من أزمنة مختلفة ، خاضعا «لتقاليد متوارثة لم تهتز ، ولمعارف متراكمة بفعل السنين» إذ

«عشرات القرون السحيفة تحيا ، وتحت الشمس نفسها التى عبدها الأجداد »(٦٤)

وعبر هذه الصيغة لتراكب الزمن ، تختلط جزئيات تنتمى لأزمنة بدائية بجزئيات أخرى تنتمى للفترة الفرعونية ، بثالثة تنتمى للموروث الإسلامى(٦٥)، كلها تتجاوز وتتفاعل ، وتحيا معا ، فى مركب جديد .

هذا الامتداد ، المرتبط بسطوة الأزمنة القديمة ، يمثل بعدا من الأبعاد التى تضفى على زمن الرواية ما يمكن أن يوصف بـ«صيغة أزلية» ، بحيث يبدو هذا الزمن متعاليا على التعين المحصور فى زمن قصصى روائى بعينه(٦٦) وهذه السطوة ، للماضى المتراكب ، تجعل علاقة «التواتر » ، على مستوى إحساس الشخصيات الداخلى بالزمن ، علاقة أساسية .ومن خلال هذا التواتر يسقط ، فى الرواية ، استخدام الزمن البيوجرافى المفتت ، ليتم التعامل مع « الزمن الفلكى» ، كما هو الحال فى (الدف والصندق)، فيصبح تعاقب الليل والنهار مقياسا حاسما للإحساس بالزمن المجزأ ، ويكون «صباح الديكة من فوق أسطح البيوت» نهاية لدورة وبداية لدورة أخرى كذلك يصبح «آذان يوسف الأعور» من فوق « جامع عبد الله » مقياسا تجزيئيا داخل هذه الدورة .

(٧ - ٣)

داخل هذا الإيقاع المحسوس ، البعيد عن الحسابات المجردة ، يتضمن الزمن القصصى الروائى فى هذه الرواية (وهو زمن يمتد لفترة طويلة ، من سفر مصطفى «وهو بعد صبى»، حتى عودته «وقد خط الشـيب فـوديه») تأثرات بالزمن المرجع أو الزمن الإطار، الخارجي، فى فترة الحرب العالمية الثانية، حيث يرصد الراوى بعض آثار هذه الحرب : « اختفت سلع وبارت سلع وارتفع سعر الحاجات، ما كان بمليم صار بقرش ..إلخ» (الرواية، ص ٧١)(٦٧)، و حيث يشير الراوى إلى نكبة فلسطين و « جيوش العرب (التى) انكسرت بالخيانة والسلاح الفاسد» (الرواية - ص ١٠٢)، وحيث يشير أيضا لبعض الأحداث التى وقعت فى مصر بعد هذه النكبة (عندما ألغت حكومة «الوفد» معاهد ١٩٣٦، وامتنع العمال والمستخدمون المصريون عن العمل فى معسكرات الانجليز، وعندما يؤكد أن حكومة الوفد «برت بوعدها ووفرت لكل من كان يعمل بمعسكرات الانجليز عملا ، ومصطفى عين فراشا بمدرسة البندر ...» (الرواية ، ص ١٢٥)(٦٨) .

وفيما عدا هذه الإشارات لتاثيرات الزمن المرجع أو الزمن الإطار على الزمن الروائى ، فعالم الرواية يظل مرتبطا بزمنه الخاص ، فعودة مصطفى - مثلا - إلى حيث يعمل عملا مرتبطا بتحولات

المكان / الزمان ، عند « المرساة » ، يبيع الشاى والقهوة وبعض المأكولات للتجار فى أوقات التجارة التى تحددها دورة الفصول ، والعمال الذين يعملون بفنادق السياح فى الشتاء ، كما تنتهى العلاقات التى ترتبت على وقائع الزمن المرجع ، فى فترة الحرب ، ويتم التركيز على الزمن الخاص للجماعة الروائية - القصصية بما يقوم عليه من علاقات تواتر ، تجعل الوقائع قابلة لأن تحدث أكثر من مرة فيه ، مما يجعله أقرب لأن يكون « زمنا مطلقا »، يتضمن بداخله الزمن الحاضر ، والماضى ، الزمن المحتمل ، جميعا .

(٨-١)

الجماعة القصصية الروائية التى تحيا هذا الزمن ، فى هذا المكان، تعيش عالمها الخاص ، بكل مواضعاته الموروثة ، وأشكال وطأته المتراكبة المتعددة . وفى العالم الذى يحفل ، على مستوى الأحداث ، « بالعواطف النارية التى تكون مادة الحياة الأولى : الحب. الإنجاب. العقم»[٦٩] ، نستكشف كيف يعيش فقراء هذه القرية القصصية الروائية ، داخل بيوتهم الطينية وخارجها، يتبادلون ويتبادلن- بعلاقات المقايضة المعيارية القديمة نفسها - بيضتين أو ثلاث بيضات بما يقوله أو تنبأ به الرمل عن الابن الغائب، كيف يزرعون الأرض ثم تأتى «القوارب بالتجار فيساومون الملاك - لا الزارع - فيشترون المحصول » (الرواية - ص ١٢٩) ، وكيف

يتخيل هؤلاء الفقراء « المال ، ذلك الحلم » ، فتقر البنت الفقير الجميلة، باستسلام : « الغنية للغني والفقيرة للفقير » ، ولكنها - في الوقت نفسه - تحلم : « ولكني مليحة .. فهل تراني عيونك أيها الغني مليحة؟» (الرواية - ص ١٨) وفي هذا الاطار ، نجد في الرواية حرصا على رصد تفاوت الملكيات ، بين الملكيات الصغيرة غالبا، التي تتراوح بين « سرير جديد » « لم يجف جريده بعد » ، أو «حصيرة جديدة من عشب السمار » (الرواية ص٢٠ - ٢١) ، أو قطعة صغيرة من الارض لاتتجاوز القراريط (راجع الرواية - ص ٣٦) ، وبين ملكيات أكبر ، من «الاراضي والكروم والخيول والجاموس والحمير والابقار والماعز » (الرواية ص ٩٣) . وعبر هذا التفاوت يتجسد انقسام العالم الذي يتحكم في مسار قطاع من الحدث الروائي فتدفع نبوية - مثلا - حياتها لمحاولة تخطي أو تجاوز هذا الانقسام ، بحلمها بالزواج من ابن الشيخ الفاضل ، الغني نسبيا. وبشكل عام ، تبدو القرية الروائية القصصية ، هنا ، ضحية لعالم المدينة ، القريبة أو البعيدة . فالثمار « «الجيدة» التي تنتجها هذه القرية تجد طريقها إلى المرساة ، حيث تنقل إلى « بندر الأقصر»، وهناك « تجد الثمار الحلوة شاريها المقتدر» (الرواية - ص ١٣٠) .

(٨-٢)

تشكل الغيبيات بعدا آخر من أبعاد الوطأه المتراكبة فى عالم (الطوق والاسورة) ، إذ تتداخل هذه الغيبيات فى نسيج هذا العالم ، وفى هذا التداخل تنتفى المسافة بين ما هو حقيقى وما هو خرافى . يتصدع قلب فهيمة على أخيها وهو يسبح فى ماء النهر ، إذ تخشى أن « تخطف قلبه جنية من جنيات الماء فينساق خلفها إلى الأعماق البعيدة » (الرواية - ص١٠)(٧٠) . وتسير حزينة وفهيمة وسط المقابر بحذر ، مرعوبتين مما يصيبهما فيما لو داستا على عظام ميت (الرواية - ص ٧٦) .. إلخ . وفى الرواية نجد شخصيات تمتهن الخرافة حرفة معترفا بها (الشيخ العليمى - يوسف سليم نقيب الشيخ موسى - العرابى أب فكرى) ، ونجد ما يشبه الرصد التفصيلى لعمليات علاج العقم والعجز الجنسى ، حيث « يوضع السائل العكر من صلب رجل من رجال الجن فى الماء ، ويستحم به الحداد ستة أيام .. إلخ (الرواية ، ص٤٤) ، كما تلاحقنا أسطورة الجنيات الثلاث ، والايمان بخرافات حول شخصية الشيخ موسى الذى «خلع ثوبه ورماه فى الماء فطفا الثواب وقعد عليه الشيخ وعبر النهر « (انظر الرواية ، ص ص ١٥ - ١٦) .

وفى هذه الخرافات المتراكبة ، تتداخل مستويات عدة تعبر عن تراكب العالم ، حيث يختلط البدائى بالفرعونى بالاسلامى من هذه

الخرافات . فاذا كان المكان الفرعونى القديم يفرض على هذا العالم مفرداته الخاصة ، فإن الشخصيات بدورها تفرض على هذه المفردات تصور اتها الخاصة ، ومن ذلك نلاحظ إضفاء تصورات دينية - إسلامية غالبا ، على مستوى التدين الشعبى - على بعض مفردات المكان التاريخى. وهكذا تصبح مثلا كباش المعبد القديم نوعا من المسخ الالهى ، الاسلامى غالبا ، عقابا من الله على كفر البشر : «غضبة الله هى التى حولت بشر الزمن القديم إلى حجر (...) نعم . كيف يتزوج الأخ من أخته ، والابن من أمه » (الرواية - ص٤٨) ، كما يصبح التمثال العارى فى معبد الكرنك ، بدورة ، تجسيدا للعقاب الآلهى الإسلامى نفسه ، فهذا التمثال هو نفسة رجل آدمى « كان يتفاخر برجولته » ، « فحوّله الله إلى حجر أسود بارد ، وجعله مكشوف العورة إلى أبد الآبدين » (الرواية - ص٤٨)(٧١).

(٨-٢)

وفى هذا العالم بوصفه امتدادا لعالم (الدف والصندوق) ،يبدو الحفاظ على المواضعات والاعراف أمرا بديهيا لاسبيل إلى مناقشته ، رغم التناقض الممكن - من قبل بعض الشخصيات - مع هذه المواضعات والاعراف . وفى هذا الإطار يبدو قتل الزانى والزانية ، دفعا للعار ، مسألة يسلم بها الجميع (انظر الرواية ص ١٥٠) ، وتبدو مراثى النساء ونواحهن شيئا محرما ، ولكنهن يقمن به (انظر

الـروايـة ص ٣٤)[٧٢] ومع هذه الأعراف والمواصفات باعتبارها بديهات، تتوتر بعض الشخصيات . ونتيجة هذا التوتر يتولد الحدث الروائى، وهكذا نرى الأحداث المرتبطة بكل من فهيمة وأخيها مصطفى وابنتها نبوية .

(٩-١)

تقوم شخصيات (الطوق والأسورة) على نوع من « جدل الثنائيات » . هناك دائما ثنائيات متقابلة: الأب والابن ، الأم والبنت ، الاخ والأخت[٧٣] .. إلخ . ولكن الثنائية الأساسية ، بين شخصيات الرواية ، هى ثنائية « الرجال«»النساء» ، فتجسد فى الرواية ما يبدو نوعا من التناقص الكامل بين عالمى الرجال والنساء بحيث يظهران « كما لو كانا ينتميان الى مكانين منفصلين يجمعهما زمان واحد»[٧٤].

وداخل هذه الثنائية يتمسك - مثلا - الرجال بالنسب الأبوى ، بينما تتمسك النساء بالنسب الأمومى، تقول حزينة : « ..عبدالحكم بن تفيدة » ويقول زوجها بخيت البشارى : « عبد الحكم ابن طه محمد .. تقصدان عبد الحكم ابن طه محمد » (الرواية - ص١٢)[٧٥].

بين عالم الرجال : حيث الأب بخيت البشارى ، والابن مصطفى ، ثم الحداد والسعدى ويوسف سليم وعبد الحكم - وبين عالم النساء : حيث الأم ، ثم الجدة ، حزينة ، وابنتها فهيمة ، ثم حفيدتها نبوية ، ثم

الحدادة أخت الحداد، والغجرية قارئة الرمل .. بين هذين العالمين نجد حدودا وهمية ، ولكن قاطعة ، تفصل بين مكانتين متفاوتتين . على المستوى الظاهرى نجد الرجال هم الأقوى، هم الذين يصدرون الأوامر التي يجب على النساء الانصياع لها (يشير الراوى إلى مصطفى الذى يضرب أخته فهيمة وتحبه، و«الأم موافقة والاب موافق ، مصطفى حامى فهيمة ومخوفها من العيب ، مصطفى رجل وفهيمة بنت » (الرواية ، ص٩)، وخطب الشيخ الفاضل فى المصلين : « .. والرجال قوامون على النساء » (الرواية – ص٣٤)(٧٦) .

ولكن ، فيما وراء هذا المستوى الظاهرى ، نجد إشارات كثيرة لمستويات أخرى ليست مغايرة للمستوى الظاهرى فحسب، وانما مناقضة له أيضا فنلاحظ ، هكذا ، أن بخيت البشارى يتماسك متشبثا بانه « رب الدار» مازال ، ثم يفكر : «عندما يأتى الليل سأبكى تحت الغطاء » (الرواية – ص١٥) ، كما نلاحظ ، عموما ، عجز الرجال وخضوعهم للمواضعات : نجدهم – باستثناء السعدى وابن الشيخ الفاضل – سادرين فى العجز العضوى (بخيت والحداد) ، أو المعنوى (مصطفى والشيخ الفاضل) ، و« إن كانوا قادرين على مواجهة نتيجة هذا العجز ولو بالهرب»(٧٧).

بينما يرتبط عالم النساء ، رغم مافيه من «خضوع مظهرى »، بالعمل المستمر والدأب المتصل ، بصورة تكاد تستعيد دور المرأة

البدائى القديم وإن ظل هذا المستوى غير الظاهرى مثقلاً بتناقضات جزئية ، بحيث تصبح «شخصيات العمل النسائية قادرة على الفعل بدرجات متفاوتة ، وعاجزات - فى الوقت نفسه - عن مواجهة نتائج أفعاهن أو احتمالها »[٧٨].

وفى هذا العالم ، نرى الرجال يحافظون على حدود عالمهم ويحرصون على استمراره ; أجدادهم هم المثل الأعلى لآبائهم ، وآباؤهم هم المثل الأعلى لهم . وتبدو الصيغة هذه كأنها هى نفسها التى تحكم العلاقات بين النساء ومن هنا نجد ما يمكن تسميته بعلاقة « تبعية» تشكل سمة تدمغ العلاقة بين الأم وابنتها (انظرالرواية ص ٢٧ ، وص ص ٣٦-٣٧).

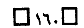
(٩ - ٣)

بين شخصيات هذا العالم ، يبدو مصطفى وفهيمة ، معا ، كما لو كانا نقيضا للبطل الملحمى الذى يقف « خارج كل اختبار» ، فهما - من البداية - يخوضان ، بمنحى تراجيدى ، اختبارات مستمرة.

مصطفى ، الذى يدفع - قبل بداية الرواية ، أى فى زمن وقائعها الأقدم - إلى خارج المكان الروائى القصصى ، حيث سافر مع عمال «التراحل» وهو بعد صبى[٧٩] ، فيظل - أغلب فترة الزمن الروائى القصصى - بمثابة «حاضر غائب» فى الرواية، والذى يعود من رحلته الطويلة الشاقة صفر اليدين، ثم يصاب فى نهاية الرواية

بالشلل الكامل لأن العار قد لحقه ولأن شخصا آخر قد رفع عنه هذا العار.. يرتبط، من البداية، بشكل غامض من أشكال «السقطة العظيمة»(٨٠) التى تتعلق هنا بنزوعه إلى الكسب السهل ورغبته «فى العيش حياة أسهل من حياة الفلاح القاسية»(٨١)، وهى حياة تبدو مفروضة على الجميع، ومحاولة تجاوزها، بشكل فردى، تبدو نوعا من التمرد المحكوم عليه – من خلال الرواية – بالفشل .

أما فهيمة فتنزع – من البداية أيضا .. إلى كسر المحرمات الجنسية، إنها – امتداداً لجذر فرعونى قديم، وأيضا استمراراً لشخصية «مريم» فى (الدف والصندوق) – تشتهى أخاها، تشم رائحة عرقه على ملابسه المتسخة، وتشم رائحة بوله على التراب، وتناجيه : «أشتهيه .. أنت أخى، وأنا بنت الأم والأب .. هاك حضنى .. خذنى .. تعال»(الرواية، ص ٥٠)(٨٢)، ثم إنها، بالإضافة إلى ذلك، تحمل سفاحا داخل المعبد القديم . فتساق إلى المصير التراجيدى المظلم: الحمى والموت . إنها تصبح مثل «بطلة اغريقية، من النوع الذي هاجر من مصر الفرعونية إلي اليونان» . وهي ، بذلك، تبدو نتاجا وضحية، في الوقت نفسه، لمواضعات العالم القصص الروائي في هذه البيئة، بكل ما في هذا العالم ومافي هذه البيئة من تعدد وتراكب، إنها «فرعونية القرار، تمتزج فيها أحداث الماضي وشخصياته وعاداته وأعرافه الوثنية، بدين الحاضر، وقرآنه، وكرامات أوليائه»(٨٣) .



تمتد هذه الصياغة، ذات المنحي التراجيدي، لكل من مصطفي وفهيمة، إلي شخصية «نبوية» – ابنة فهيمة – التى تمثل استمرارا للقانون التراجيدى الإغريقى القديم، إذ ترث خطيئة أمها، ثم تكررها بحملها – بدورها – سفاحا من ابن الشيخ الفاضل . ثم إنها – مثل خالها مصطفي – تحلم بتجاوز مسافة اجتماعية ما، بينها وبين الشيخ الفاضل، فتحلم به زوجاء وتحبل من نطفته ، وهي موقنة في قرارة نفسها من أنه لن يتزوجها أبداً، ومن أنه – بعبارتها – مثل «السماء» بينما هي الأرض، «ولن تنطبق السماء علي الأرض إلا إذا قامت القيامة» (الرواية، ص ١٤٠).

إن التساؤل حول مصير نبوية، الذي ترتب علي سقطتها، والذي صيغ بطريقة عاطفية : « لماذا أهلكت نبوية ؟ لماذا قدر لها أن تموت وهى كانت النبت الأخضر اليانع ؟»[٨٤] – هو ، فى الوقت نفسه، تساؤل حول عدالة مطلقة، معزولة عن هذا العالم القصصى الروائى، وبعيدة عن رؤية أشكال وطأته التى ترسم مصير بعض شخصياته بهذه القسوة.

(٩ – ٣)

يرتبط انصياع الشخصيات الرواية للمواصفات ، أو تمردها عليها، بتراوح إحساسها بهذه المواضعات نفسها، بين رؤيتها لعالمها على انه «طوق» ورؤيتها له على أنه «أسورة» . والإحساس بوطأة

المواضعات يختلف من جيل إلى جيل ، بحيث يتصاعد الإحساس بهذه الوطأة، وبالرغبة فى مجاوزتها بالتمرد عليها، من جيل (بخيت البشارى وزوجته حزينة) إلى جيل الأبناء (مصطفى وفهيمة) إلى جيل الأحفاد (نبوية والسعدى وابن الشيخ الفاضل).

فى هذا الإطار ، سنجد كلا من حزينة وبخيت البشارى يمثلان استمرارا لمواضعات العالم، وللحفاظ عليها ، يموت البشارى وهو متمسك بصورته الظاهرية باعتباره رب البيت القوى رغم مرضه الذى جعله مثل «قفة» تحملها زوجته وابنته من مكان به ظل إلى مكان به شمس أو العكس، وتنتهى الرواية بحزينة وهى تتشبث بالعمل على استمرار العالم والحفاظ على مواضعاته. ومصطفى وفهيمة (جيل الأبناء)، يمثلان الإحساس بالعالم باعتباره طوقا، والحلم بالخروج عن هذا الطوق، والانهيار بالموت فهيمة أو بالشلل (مصطفى) الذى يبدو بمثابة «ضريبة» لهذا الحلم.

أما الجيل الثالث (نبوية والسعدى وابن الشيخ الفاضل)، فيرتبط بدرجة أعلى من مراحل الاحساس بالعالم على أنه طوق وبدرجة أعلى من درجات التمرد على هذا الطوق : نبوية تكسر المواضعات، وتموت وهى متشبثة بكسرها لها، تواجه الموت وترفض أن تبوح باسم حبيبها.

وقد اختفى ابن الشيخ الفاضل، فلم يهتم به السرد الروائى إلا

من زاوية كونه طرفا فى علاقة تحلم بها نبوية، وتجسيدا لتمردها. أما السعدى ، فعلى الرغم من أن فى قتله لنبوية تأكيداً على تسليمه بالمواضعات، فقد كان حلمه - قبل ذلك - أن يتحدى هذه المواضعات، ويذهب ليعيش حيث تنتفى كل مواضعات :« سأخطف تلك التى أعبدها وأمضى بها لنعيش أنا وهى حتى نهاية العمر : وبونى وبونكم يا أهل هذا البلد النهر والرمال والجبل الكبير» (الرواية- ص ١٣٧).

انصياع الشخصيات أو تمردها، رؤيتها لعالمها على أنه «طوق» أو على أنه «أسورة» ، ليسا إلا تعبيرا عن تنوع هذه الشخصيات، وتعبيرا - فى الوقت نفسه - عن .. تعدد، أو تنوع، هذا العالم.

(١٠)

بهذا التنوع والتراكب فى (الطوق والأسورة) ، على مستوى الحدث ، والراوى ، والسرد ، والمكان والزمان، والشخصيات .. يتحقق ما للرواية من بناء خاص، يقوم على نوع من التعدد والمراوحة بين المركزية والتفتت، بين التفكك الظاهرى والتلاحم الداخلى.

هذه المراوحة، على مستوى البنية الفنية فى (الطوق والأسورة)، هى - فى الوقت نفسه - تعبير عن مراوحة خارجية، أكبر ، على مستوى بنية الجماعة الموازية للجماعة الروائية القصصية التى

ترصدها الرواية ، بحيث تتعدد - تتجاوز وتتفاعل - داخل هذه الجماعة (فى الرواية، وخارجها) علاقات تنتمى لاشكال اجتماعية واقتصادية وثقافية تنتمى لمراحل تاريخية متعددة.

وإذا كان «من أبرز ملامح الشخصية المصرية المركزية الصارخة طبيعيا وإداريا، وهى صفة متوطنة لأنها قديمة قدم الأهرام»[٨٥]، فإن هذه المركزية الصارخة، المتوطنة ، قد طرأت عليها تغيرات كثيرة ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر - كما أشرنا - وإن لم تلغ هذه التغيرات الأشكال القديمة إلغاء كاملا، بل تجاورت معها، وتراكبت عليها، وتفاعلت معها، فى آن ، وهكذا نرى ، كما أشرنا، على سبيل المثال ملامح علاقات المقايضة المعيارية القديمة، مع استغلال المقاولين، فى عالم واحد تتجاور فيه علاقات قبل رأسمالية مع علاقات رأسمالية.

وهذا الجدل ، بين علاقات قديمة وعلاقات جديدة، بجانب التراوح بين ما ينتمى لصيغة المركزية وما ينفيها - أو ما يعمل على نفيها - هما جزء من صيغة قائمة ، لدى جماعة قائمة أو كانت قائمة، تمثل (الطوق والأسورة) - مع (الدف والصندوق) - تعبيراً فنياً خاصاً عنها.

الهوامش

(١) يحيى الطاهر عبد الله : (الدف والصندوق) - منشورات وزارة الإعلام، سلسلة القصة والمسرحية (٢٣) - ١٩٧٤.

(٢) بجانب هذه القصص، تضمنت مخطوطة المجموعة التى كان الكاتب قد سلمها للناشر العراقى قصة «الرقصة المباحة». ولكنها لم تنتشر بالمجموعة لأسباب يبدو أنها رقابية، وقد نشرت هذه القصة فى مجموعة الكاتب الوحيدة التى صدرت بعد وفاته، بعنوان القصة نفسه. وسوف نتناول القصة فى إطار تناول مجموعة (الرقصة المباحة).

(٣) راجع، مثلا، كتاب الدكتور رشاد رشدى : (فن القصة القصيرة) - مكتبة الأنجلو المصرية ، (ط الثانية) - القاهرة ١٩٦٤ (صدرت طبعته الأولى فى فبراير ١٩٥٩) الذى - مع قيمته التاريخية - يندرج فى هذا الإطار، ولاحظ كثرة صيغة «يجب» و «من الضرورى» فيه.

(٤) هذا الاشتهاء للأخ، الغامض هنا، سوف يزداد وضوحا فى رواية الكاتب (الطوق والأسورة).

(٥) القصة فى هذا الإطار تتشابه مع بعض الحكايات الشعبية التى ارتبطت بالشعراء العرب العذريين ، وببعض الترديدات المشابهة لها فى عدد من الحكايات الشعبية الأخرى.

(٦) هذا الرسم - الوشم - الذى نقشته الغجرية على زند جابر، يتضمن مفردات تلخص مشكلته وكيفية حلها معا. والشائع فى رسوم الوشم فى مصر أن تتضمن طائرا أو حيوانا أو نخلة. وبعض هذه الرسوم «يرمز لفكرة معينة» راجع : عبد الفتاح عيد : (الرسوم الشعبية فى مصر) مجلة (الهلال) القاهرة السنة ٧٩ العدد ٤، أبريل ١٩٧١، ص ١٤١. ويشير د. سيد عويس إلى أن وظائف الوشم عديدة، منها أنه يزود بالغواية السحرية ، أو يدل على مكانة

المستوشم أو انتمائه لجماعة معينة. راجع : د. سيد عويس : (حديث عن المرأة المصرية المعاصرة - دراسة ثقافية اجتماعية) مطبعة أطلس - القاهرة - ١٩٧٧، ص ١٧٠.

(٧) كان للنخلة، التى تضفى عليها القصة طابع الحياة الإنسانية العاقلة، نظرة خاصة فى التاريخ الفرعونى والسومرى وفى معتقدات التاويين والهندوس، ثم فى التاريخ العربى قبل الإسلام وبعده. راجع :د. محمد الجوهرى : (دراسة المعتقدات الشعبية)، ص ٥٤٩. وفيما قبل الإسلام، كانت هناك بعض النخلات التى تتخذ مجتمعة آلهة، وقد «عبدت العرب العزى، وهى - كما قال السهيلى - نخلات مجتمعة». راجع : سعد الخادم : (مصادر بعض التقاليد الشعبية) مجلة (المجلة) السنة ٣ العدد ٣٥ ديسمبر ١٩٥٩. وقد ألفت كتب عربية كثيرة عن النخل، منها (كتاب النخلة) الذى ألفه أبو حاتم سهل بن عثمان السجستانى المتوفى ٢٥٥ ه (حققه د. حاتم صالح الضامن ونشرته مجلة «المورد» التراثية الفصلية التى تصدر من بغداد. المجلد ١٤ العدد ٣ ١٩٨٥). وربما كان فى هذا الاهتمام جزء من مكانة أولاها القرآن (الكريم) للنخلة. راجع ،مثلا ، الآيتين ٢٤ - ٢٥ من سورة «مريم».

وفى الحديث (الشريف) : «أكرموا عمتكم النخلة».

(٨) بيرسى لوبوك : (صنعة الرواية ترجمة : عبد الستار جواد - منشورات وزارة الاعلام و سلسلة الكتب المترجمة (١٠١) - بغداد ١٩٨١ ص ٢٣٤.

(٩) راجع : م.ب. باختين (قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى) ترجمة : جميل نصيف التكريتى ، مراجعة د. حياة شرارة ، سلسلة المائة كتاب، دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٦ ص ١١ وما بعدها.

(١٠) عن هذا التحديد ، لجيرار جينيت، لعلاقات «اللواحق» بالراوى أو بالشخصية القصصية - راجع : سمير المرزوقى، جميل شاكر (مدخل إلى نظرية القصة)، سلسلة (علامات) (١) - الدار التونسية للنشر الجزائر، ١٩٨٥، ص ص ٧٧، ٧٨.

(١١) التـشـديدات من عندنا ، وكلهـا ، هنا، تومئ لتكرار الماضى فى الحاضر.

(١٢) راجع : ويل ديورانت : (قصة الحضارة) ص ٣٦.

(١٣) أيضـا يلاحظ د. شكرى عيـاد، أن «الصيـاد لا يهـتم بتـعاقب الليل والنهار لأن حياته لا تتوقف عليهما (. . .) أما الإنسان المزارع فإن حياته متوقفة على ملاحظة الانتظام فى المواسم الزراعية ..» انظر : (البطل فى الأدب والأساطير) - ص ١٢٩.

(١٤) مارشال ماك لوهان :(كيف نفهم وسائل الاتصال) ص ١٦٨.

(١٥) راجع دائرة مـعـارف الهـلال -(أصل التـقـويم الميـلادى) - مـجلة (الهلال) السنة ٧٢ العدد ١٢ - القاهرة - ديسمبر ١٩٦٤.

(١٦) تدور وقائع رواية (الطوق والأسورة) - على مستوى الزمن الخارجى - خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، والسنوات السابقة عليها والتالية لها، ولكن القصتين المرتبطتين بعالم الرواية، المنشورتين هنا، لاتتضمنان أية إشارة لهذا الزمن الخارجى.

(١٧) هذا النزوع الى الماضى لا يرتبط ، هنا ، بمحاولة تثبيت قيم ماضية، كما كان الأمر بالنسبة للطبقات الإقطاعية، فى أوربا، التى يلاحظ الدكتور عبد المحسن بدر أنها كانت تتجه «إلى المحافظة فى كافة المجالات»، ولا يرتبط بمحاولة الهروب من الحاضر». كما كان الأمر فى روايات التسلية والترفيه. راجع : د. عبد المحسن طه بدر : (تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨) مكتبة الدارسات الأدبية (٣٢) - دار المعارف - القاهرة - (ط الثانية) ١٩٦٨، ص ص ١٨٨ - ١٨٩ وما بعدهما، فالماضى هنا، يرصد من خلال ارتباطه بمفاهيم قديمة مازالت تحيا فى الحاضر القصصى، دون دعوة لاستمرار هذه المفاهيم، ودون محاولة للتسلية أو الترفيه من خلال تناولها.

(١٨) د. عبد المحسن طه بدر : (الروائى والأرض) - دار المعارف - القاهرة - (ط الثانية) ١٩٧٩، ص ص ٦٣ - ٦٤.

(١٩) راجع : ارنست فيشر : (ضرورة الفن)، ص ١٧٣.

(٢٠) د. عبد المحسن طه بدر : الرؤية والأداة) مرجع مذكور، ص ص ٦٧، ٦٨.

(٢١) لم تستقر أوضاع الملكية الخاصة للأرض الزراعية، فى القرية المصرية، إلا فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وقبل ذلك ، فى العصور الوسطى والحديثة، كانت القرية وحدة مالية واحدة وكان سكانها مسؤولين مسؤولية جماعية، وكانت أراضى القرية مملوكة على المشاع. راجع :

د. محمود عودة (الفلاحون والدولة) ، سلسلة علم الاجتماع المعاصر (٢٨) – دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٧٩ ص ١٢٤ وما بعدها.

و: د. رؤوف عباس : «استقرار الملكية الفردية للأرض الفزراعية « فى كتاب (الارض والفلاح فى مصر على مر العصور) – مجموعة مؤلفين – الجمعية المصرية للدراسات التاريخية – القاهرة – ١٩٧٤ ، ص ص ٢٨٢ : ٢٨٥.

و: ج.بير : (دراسات فى التاريخ الاجتماعى لمصر الحديثة) ترجمة وتقديم : د . عبد الخالق لاشين – عبد الحميد فهمى الجمال – مكتبة الحرية – جامعة عين شمس – القاهرة ١٩٧٦ – ص ص ٤٩ : وراجع أيضا : ص ٣٩٥.

(٢٢) جاك لينهارت « من أجل اسيتطيقا سوسيولوجية» فى (البنيوية التكوينية والنقد الأدبى) ص ٦٦.

(٢٣) ادوار الخراط : (يحيى الطاهر عبد الله والرحلة إلى ماوراء الواقعية) سبق ذكره، ص ص ٢٦ – ٢٧.

(٢٤) توقف ج. دى شابرول، فى فترة الحملة الفرنسية على مصر، عند احترام الشيخوخة، ويشير إلى أن هذا التقليد الشرقى القديم لم يهتز بعد ، وأنه سوف يستمر ، ويقول إنه «إذا كانت أوربا هى وطن الفنون ومسرح ملذات الشباب ومغامراته، فإن الشرق – ومصر بوجه خاص هى ، على نحو ما ، جنة الشيوخ». راجع : ج. دى شابرول (دراسات فى عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين) ترجمة : زهير الشايب، مطبعة الجبلاوى – القاهرة – ١٩٧٦ ص ١٦٥

وما قبلها.

(٢٥) تستعيد صورة الجد حسن هنا صورة «سنوحى» فى القصة الفرعونية القديمة. راجع : (روايات وقصص مصرية) ترجمها إلى الفرنسية جوستاف لوفيفر - ترجمها إلى العربية د. على حافظ - راجعها د. أنور عبد العزيز. سلسلة الألف كتاب (٦٦) - مكتبة مصر - القاهرة - (د . ت) ، ص ٤٩.

(٢٦) «وكتبنا عليهم فيها أن النفس بالنفس والعين بالعين والأنف بالأنف والأذن بالأذن والسن بالسن .. » سورة (المائدة» - (٤٥).

وفى الكتاب المقدس «وعينا بعين وسنا بسن ويدا بيد ورجلا برجل» سفر (الخروج» - الإصحاح الحادى والعشرين - (٢٥).

(٢٧) لشخصية الخضر ترديدات شعبية متعددة. هو، مثلا ، فى (ألف ليلة وليلة)، يظهر فى ثلاث حكايات على الأقل.

انظر : (ألف ليلة وليلة) : «حكاية حاسب كريم الدين» ، «حكاية مدينة النساء» - المجلد الثالث - وحكاية «عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه» - المجلد الرابع. وهناك حكاية شعبية مصرية قريبة من صورة الخضر ، فاتح الكنز، كما تخيلها الجد حسن، هى الحكاية المسماة بـ «بغلة الأعشر». راجع : د. فاطمة حسين المصرى : (الشخصية المصرية من خلال دراسة الفلولكلور المصرى) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤ - ص ١١٥.

(٢٨) راجع : إدوار الخراط :«يحيى الطاهر والرحلة الى ماوراء الواقعية» ص ٢٦.

(٢٩) يثير مصطلح «بدائى» الكثير من المغالطات ، ويحاط بكثير من التحفظات، ولكن معظم الباحثين يستخدمونه رغم ذلك. وهو يشير بوجه عام إلى عدم التطور ، والخشونة، والفجاجة، وعدم كفاية الوسائل بالنسبة للأهداف ، والبساطة، وتدنى النوعية، وإلى نقطة فى الزمان مبكرة، وللدلالة على ما هو أصلى، وأولى ، ومبكر. وتعنى البدائية فى كل الحالات «استمرار بعض الصفات عبر حقب زمنية طويلة، مع أقل ما يمكن من التغيير». راجع - آشلى مونتاغيو :

(البدائية)، مرجع سابق، ص ٢١، ٢٣، ٢٤)

(٣٠) ربما كان هذا ، من ناحية أخرى ، مرتبطا بالدور المهم الذى يلعبه الحيوان فى القرية المصرية، نظرا لتخلف الفن الإنتاجى المستخدم فى الزراعة فيها. راجع :د. عبد الباسط عبد المعطى : (توزيع الفقر فى القرية المصرية)، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩م ص ٩٦.

(٣١) د. تمام حسان (اللغة بين المعيارية والوصفية)، دار الثقافة الدار البيضاء - ١٩٨٠ ص ص ١١٤ - ١١٥.

(٣٢) يقول ديورانت إن بعض القبائل لم تعرف أكثر من العددين واحد واثنين فيقولون : واحد - اثنين - كثير. راجع : ويل ديورانت - قصة الحضارة، ص ص ١٣٤ - ١٣٥، وبعض القبائل القديمة كانت تستخدم الرقمين (١) ، (٢) فى تحديد أعداد أكبر . فالرقم (٣) يصبح (٢ - ١)، والرقم (٤) يصبح (٢ - ٢) ، والرقم (٥) يصبح (٢ - ٢ - ١)، ...... وهكذا.

(٣٣) راجع : محرم كمال (تاريخ الفن المصرى القديم) دار الهلال - القاهرة ١٩٣٧ - ص ١٢ وعن رسوم الحج وتطورها فى جنوب مصر، راجع : عبد الفتاح عيد : (الرسوم الشعبية فى مصر)، سبق ذكره، ص ١٣٧ : ١٤٠.

(٣٤) ويل ديورانت : (قصة الحضارة)، ص ١٦٦.

(٣٥) راجع : د. شكرى محمد عياد (الحضارة العربية) - المكتبة الثقافية - (١٧٢) - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر - القاهرة - أول أبريل ١٩٦٧ - ص ٧٨.

(٣٦) د. صلاح فضل : (منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٨ - ص ٣١٦.

(٣٧) د. جابر عصفور : (قراءة فى لوسيان جولدمان - عن البنيوية التوليدية) سبق ذكره، ص ٩٧.

(٣٨) حديث مع يحيى الطاهر عبد الله : (حققت فرحى الخاص ..)، مجلة (خطوة)، العدد٣ ، ص ٥٩.

(٣٩) يحيى الطاهر عبد الله : (الطوق والأسورة) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة (روايات مختارة) - القاهرة، ١٩٧٥.

(٤٠) راجع : د. عبد المحسن طه بدر (نجيب محفوظ - الرؤية والأداة)، مرجع مذكور، ص ١٠٩.

وانظر أيضا : د. الطاهر مكى (القصة القصيرة - دراسة ومختارات)، دار المعارف، القاهرة (ط الثانية) ١٩٧٨، صفحات : ٨٣، ٨٤، ٨٥.

(٤١) عن تداخل الأنواع الأدبية، والفنية بشكل عام، يمكن الرجوع - مثلا - إلى : محور العلاقات بين الفنون، مجلة «الثقافة الأجنبية» - العدد ٢، السنة ٤- وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٤. ص ٢٨ : ٦٨. وراجع : جورج لوكاتش (دراسات فى الواقعية الأوربية) ترجمة أمير اسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - ١٩٧٢ - ص ٢٢٣. و : تيرى ايجلتون (الماركسية والنقد الأدبى) - ترجمة د. جابر عصفور. مجلة (فصول) - المجلد ٥، العدد ٣ أبريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٥، ص ٣٨.

(٤٢) نشرت «الشهر السادس من العام الثالث» فى مجلة (المجلة)، العدد ١٧٨ القاهرة - أكتوبر ١٩٧١.

ونشرت «الموت فى ثلاث لوحات» فى مجلة (الكاتب)،السنة ١١ العدد ١٢٨ نوفمبر ١٩٧١. ثم نشرت القصتان، كما أشرنا، ضمن مجموعة (الدف والصندوق).

(٤٣) لاحظ د. عبد المحسن بدر أن بعض قصص نجيب محفوظ الأولى تمثل «هيكلا عظميا» لبعض رواياته. انظر : (الرؤية والأداة)، المرجع المذكور، ص ١٠٢.

(٤٤) راجع : ملحق الأدب والفن - مجلة «الطليعة» (دون اسم الكاتب) - السنة ١٢، العدد ٢، فبراير ١٩٧٦، حيث يشير الكاتب إلى وجود هذا «التفكك الظاهرى» فى بناء (الطوق والأسورة)، ويرجع هذا التفكك لما يراه من «الارتحال الدائم فى المكان والزمان» (ص ١٦٨). والتفكك الظاهرى للعمل الفنى ، مع

وجود وحدة داخلية فيه، هو ملمح من ملامح العديد من الاعمال الأدبية الحديثة، وهي ظاهرة يمكن أن نجدها في كثير من الأنواع الفنية، وإن كانت أوضح على مستوى الفن التشكيلي . لاحظ محمود أمين العالم هذه الظاهرة في لوحة «جرينيكا» لبيكاسو. راجع كتابه : (تأملات في عالم نجيب محفوظ) - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧٠، ص ص ١٧، ١٨.

(٤٥) انظر : ملاحظات «دينون» ، رسام الحملة الفرنسية، حول تقشف هذه الرسوم في : ج. كريستوفر هيرولد : (بونابرت في مصر)، ترجمة فؤاد أندراوس مراجعة د. محمد أحمد أنيس، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة يونية ١٩٦٧، ص ٣٤١.

(٤٦) انظر ادوين موير : (بناء الرواية)، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٦٩ - وهو يلاحظ هذا المنحى البنائي في الرواية ميلفيل (موبي ديك).

(٤٧) راجع : فريال جبوري غزول : (الرواية والتاريخ) - عرض الدوريات الإنجليزية، مجلة (فصول) - المجلد ٢ العدد ٢، القاهرة، يناير فبراير مارس ١٩٨٢، ص ٢٩٣.

(٤٨) انظر سامي خشبة : (المأساة الدائمة ليست مرسومة على الجدار)، جريدة (المساء)، القاهرة، الخميس أول يوليو ١٩٧٦.

(٤٩) راجع : تيري إيجلتون (الماركسية والنقد الادبي) ترجمة د. جابر عصفور، مجلة (فصول) المجلد ٥ العدد ٣ ، القاهرة أبريل، مايو ، يونيو ١٩٨٥، ص ٣٩.

(٥٠) راجع : إبراهيم فتحي (تحليل اللغة الروائية عند باختين»، مجلة (أدب ونقد)، السنة ٣، العدد ٢٤، القاهرة، أغسطس ١٩٨٦، ص ١١.

(٥١) في إحدى القصص المصرية نجد مثل هذا التحديد للزمن : «في اليوم السابع من الشهر الثالث دخل الإله أفقه».

راجع لوفيفر : (روايات وقصص مصرية) سبق ذكره، ص ٣٩.

(٥٢) فى سورة «آل عمران» : «ومكروا والله خير الماكرين» - الآية ٥٤.

(٥٣) يشير علاء الديب إلى هذا المستوى الشعرى فى الرواية، فيقول إن لغة «الطوق والأسورة» تنطوى على قدر من الشاعرية، وإن هذه الشاعرية لم تفسد الرواية، إذ كانت شاعرية «مقتصدة محسوبة متوجهة إلى قلب الواقع» علاء الديب : (الطوق والأسورة!!)

مجلة (صباح الخير)، العدد ١٠٨٧ - القاهرة -٤ نوفمبر ١٩٧٦ . ولعل هذا « الاقتصاد»، يرتبط بكون هذه اللغة الشعرية مستوى واحدا من مستويات اللغة فى الرواية.

(٥٤) فى (ألف ليلة وليلة) نجد هذه الكيفية عند ذكر الأحداث السيئة، إذ كان الأمر متعلقا بشخصيات «خيرة» . مثلا فى حكاية على بن بكار .. » :« قالت - أ على بن بكار - ما كان من أمر ولدى؟ فقلت لها عظم الله أجرك فيه» «ألف ليلة وليلة» - المجلد الثانى - ص ٦٤.

ومثل هذه الكيفية نجد امتدادها، حتى الآن فى الاستخدام العامى الحى. مثلا عند السؤال عن شخص مات دون أن نعلم بذلك تكون الاجابة : «تعيش انت».

(٥٥) هذا المثل أورده المفضل الضبى (توفى ١٧١ هـ) فى مصنفه المشهور. انظر كتاب (أمثال العرب)، تحقيق د. إحسان عباس ، دار الرائد العربى، بيروت، ١٩٨٠.

نقلا عن : عفيف عبد الرحمن (الحيوان فى الأمثال العربية القديمة) - المجلة العربية للعلوم الانسانية - العدد ١٩ المجلد ٥، الكويت - صيف ١٩٨٥، ص ص ٥٠، ٥١.

(٥٦) انظر ملاحظات د. محمد بدوى حول تنوع العلاقات اللغوية فى هذه الرواية فى : (جماليات التشكيل الفولكلورى فى «الطوق والأسورة) - مجلة (فصول) المجلد ٨ العددان ١، ٢، القاهرة، مايو ١٩٨٩، ص ١٦٢.

(٥٧) راجع : ابراهيم فتحى : (تحليل اللغة الروائية عند باختين)، سبق

ذكره، ص ١١.

(٥٨) بخصوص العلاقة بين الزمان والمكان، راجع : د. أمينة رشيد (علاقة الزمان بالمكان فى العالم الأدبى - زمكانية باختين) مجلة (أدب ونقد) السنة ٢ العدد ١٨، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٥، ص ومابعدها.

(٥٩) د. طه وادى : (واقعية الرواية .. وعالم «الطوق والأسورة») مجلة (خطوة) - العدد ٣، سبق ذكره، ص ٣٩ - ومنشور أيضا فى كتابه : (دراسات فى نقد الرواية) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٨٩ انظر ص١١٣.

(٦٠) البيريس : (تاريخ الرواية الحديثة)، ترجمة جورج سالم- منشورات دار عويدات - بيروت، ١٩٦٧، ص ١٠٥.

(٦١) سامى خشبة : (المأساة الدائمة ليست مرسومة على الجدار)، سبق ذكره

(٦٢) راجع :د. أمينة رشيد (علاقة الزمان بالمكان ...)، مرجع مذكور، ص ٥٤.

(٦٣) كان التمثيل الطوطمى للآلهة الحيوانية، فى مصر القديمة «طوال عهد ما قبل الأسرات، ثم مع بداية الأسرة الفرعونية حتى الثانية - وسيلة التعبير عن الآلهة، تمثل بأجساد آدمية ورؤوس حيوانية».

راجع : سعد الخادم (الفن الشعبى والمعتقدات السحرية) سلسلة (الألف كتاب) - (٤٨٨)- القاهرة - (د.ت) ، ص ص ٨٨، ٨٩.

ويشير جان يويوت إلى أن المصريين القدماء عبدوا الحيوانات «فى الجزء الأسفل من النيل فى الأزمنة السحيقة. ومنذ ذلك الحين أخذت فكرة تجسيد الآلهة على هيئة آدمية تطغى على الأشكال القديمة للمعبودات، وهكذا نشأت طريقة تمثيل الآلهة بأجسام آدمية ورؤوس حيوانات».

راجع : جان يويوت (مصر الفرعونية) ترجمة سعد زهران - مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر - سلسلة (الألف كتاب) - (٦٠١) - القاهرة - ١٩٦٦ ص ٢١.

(٦٤) رضا الطويل : (الكرنك القديم، رؤية واقعية لعالم متخلف)، مرجع مذكور، ص ٢٠٩.

(٦٥) تشير لوسى دف جوردن إلى مثل هذا التراكب فى تاريخ مصر بشكل عام، إذ ترى أن هذا التريخ يبدو مثل «الرقعة التى نقشت عليها كتابات قديمة، محيط الواحدة بعد الأخرى واختلطت آثارها بعضها فوق بعض، فقد كتب الإنجيل فوق هيرودتس، وكتب القرآن فوقهما». راجع :د، أحمد خاكى (رسائل من مصر – حياة لوسى دف جوردن فى مصر : ١٨٦٢ – ١٨٦٩) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٦ – ص ٦٥.

ويحلل د. جمال حمدان مثل هذا التراكب فى تناوله «للاستمرارية والانقطاع» فى جغرافية وتاريخ مصر على مستويات مختلفة . راجع : د. جمال حمدان : (شخصية مصر) – المجلد الرابع – ص ٥٨١ وما بعدها . وبشكل عام، فالجماعة القصصية الروائية فى (الطوق والأسورة)، تحيا حياة اجتماعية قريبة مما يسميه اشتراوس بحياة «المجتمعات الباردة» التى تسمح دائما بإدماج الجدة فى صميم كيانها، دون تحطيم للتوازن القديم، وتبقى باستمرار منغلقة على ذاتها» راجع : د. زكريا إبراهيم (مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية)، مرجع مذكور، ص ص ١١١، ١١٢.

(٦٦) راجع : د، على الراعى (رواية يحيى الطاهر عبد الله «الطوق والأسورة») مجلة (خطوة) – العدد السابع – القاهرة ١٩٨٥، ص ص ٨ – ٩.

(٦٧) يتفق هذا الرصد للراوى مع الحقائق التاريخية – على مستوى الزمن المرجع – حول آثار هذه الحرب. انظر : مارسيل كولومب (تطور مصر، ١٩٢٤ – ١٩٥٠) ترجمة زهير الشايب، مراجعة د. أحمد عبد الرحيم مصطفى – فى التاريخ الاجتماعى لمصر الحديثة)، مرجع مذكور، ص ٢٢٦.

(٦٨) أيضا تتفق هذه الإشارة مع ماذكره الرافعى عن الأحداث التى وقعت – على مستوى الزمن المرجع – بعد ٢٧ أكتوبر ١٩٥١، عندما ألغت حكومة الوفد معاهدة ١٩٣٦. انظر : عبد الرحمن الرافعى (مقدمات ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢) مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – (ط الثانية) – ١٩٦٤ – ص ص ٤٣ – ٤٤.

(٦٩) د. على الراعى : رواية يحيى الطاهر عبد الله «الطوق والأسورة» ص ٤.

(٧٠) عن «أرواح الأنهار» التى كانت تخشاها شعوب بدائية كثيرة، وتحاول أن تسترضيها، راجع : ج. فريزر :(الفلولكلور فى العهد القديم) مرجع مذكور، الجزء الأول، ص ص ٣٦٦ / ٣٧٤.

(٧١) هذا العقاب فى هذين المثالين معا، بهذه الصورة، يتشابه إلى حد ما مع العقاب الذى ورد فى (ألف ليلة وليلة)، والذى وقع على أخ وأخت تحابا حبا جنسيا، إذ حولهما الله وهما متعانقان إلى فحم أسود.

(٧٢) يشير د. سيد عويس إلى أن الإسلام قد حرم «النياحة والنواح» - وهو رفع الصوت بالبكاء ، قال (صلى الله عليه وسلم) : «لاتتبع الجنازة بصوت ولانار» - رواه أبو داود. ولكن «على الرغم من موقف تعاليم الدين الإسلامى من النياحة أو النوح (. . .) فإن نساءنا وأغلبيتهن من المسلمات مازلن يفعلن ذلك»، ويشير إلى أنه فى قرى مصر، وخاصة فى الصعيد ، يوجد ما يسمى بنظام «البكوة» ، «حيث تجتمع النساء يومى الخميس والسبت من كل أسبوع، لتبكين من ماتوا لهن بكاء مستمرا» راجع د. سيد عويس (حديث عن المرأة المصرية المعاصرة) سبق ذكره، ص ص ٩٧، ١٠٠ . وراجع له أيضا : (حديث عن الثقافة - بعض الحقائق الثقافية المصرية المعاصرة) - الأنجلو المصرية - القاهرة- ١٩٧٠م - ص ص ١٢٦ : ١٣١.

(٧٣) راجع : د. صبرى حافظ : (قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة) - مجلة (فصول) المجلد ٢ - العدد ٢، القاهرة مارس ١٩٨٢ ص ١٩٩.

(٧٤) راجع : سامى خشبة : (المأساة الدائمة ليست مرسومة على الجدار)، سبق ذكره.

(٧٥) فى قول حزينة، فضلا عما يتضمنه من التصاق بحدود عالمها وسط النساء، ارتباط ما ببعض المجتمعات البدائية ، حيث كانت «الأم هناك أساس القرابة الوحيد» ، والتى ظل فيها النسب للأم قائما قبل الانتقال للنظام الأبوى ،

حيث النسب للأب. راجع : د. نوال السعداوى (الوجه العارى للمرأة العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - أكتوبر ١٩٧٧ - ص ص ٢٤ - ٢٥.

(٧٦) استعادة للآية ٢٤ من سورة النساء : «الرجال قوامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض وبما أنفقوا من أموالهم .. »

(٧٧)د. صبرى حافظ : (قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة)، ص ١٩٩.

(٧٨) المرجع نفسه، ص ١٩٧.

(٧٩) تشير بعض الدراسات حول العمال الزراعيين فى مصر، ومنهم عمال التراحيل إلى تزايد معاناتهم فى الفترة من ١٩٣٧ إلى ١٩٤٥ (وهى فترة تقطع سفر مصطفى).

راجع، مثلا، عطية الصيرفى : (عمال التراحيل)، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٧١ وما بعدها.

(٨٠) «السقطة العظيمة» ، أو «الهامارتيا». هى «نقطة الضعف فى شخصية البطل، التى لاتجعله كامل الفضيلة»، وبسببها تتغير أحوال هؤلاء الأبطال من السعادة - وهى نسبية طبعا - إلى الشقاء . راجع: د. شكرى عياد :(البطل فى الأدب والأساطير) مرجع مذكور، ص ١٩.

(٨١) راجع : ف . ن . كيربتشنكو : (يحيى الطاهر عبد الله بين الواقعية وماوراء الواقعية) ترجمة وتقديم أحمد الخميسى - مجلة (أدب ونقد) العدد ٣٠ ابريل مايو ١٩٨٧ ، ص ٢٧.

(٨٢) فى اشتهاء فهيمة لأخيها، على هذا النحو، نزوع إلى مرحلة ما قبل التحريمات المتعلقة بزواج الأقارب، حيث كان الرجل يعقد زواجه على من يشاء من النساء ، دون تفريق بين الأقارب والأصهار، وقد كانت فى تلك العصور القديمة، «روابط العاطفية بين الأخ وأخته أقوى منها بين الزوج وزوجته» (ديورانت - ص ٥٨)، ثم بدأ ظهور بعض التحريمات، التى تمت على مراحل، والمرحلة الثانية من هذه المراحل، التى لم يتم فيها تحريم زواج الأخ والأخت،

ظلت قائمة «إلى ما بعد بدء التاريخ المصرى حيث نجد قدماء المصريين يتزوجون أخواتهم، وحيث نقرأ فى أغانى غرامهم أن العاشق ينادى حبيبته بـ «يا أختى».

راجع : أحمد رشدى صالح : (الأدب الشعبى) ص ٢١٨، و:د. سيد عويس : (الخلود فى حياة المصريين المعاصرين، نظرة ثقافية نحو ظاهرة الموت والموتى) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢ - ص٥٣.

وانظر أيضا : لويس مير (مقدمة فى الانثروبولوجيا الاجتماعية) - ترجمة وشرح د. شاكر مصطفى سليم - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - سلسلة الكتب المترجمة (١٢٦) - بغداد ١٩٨٣ ص ٩٨ وما بعدها.

وأيضا : (فريدريك) إنجلس : (أصل العائلة والملكية والدولة - لمناسبة أبحاث لويس هنرى مورجان) - دار التقدم - موسكو - د. ت . ص ص ٤٣ : ٤٩.

ويمكن أيضا مراجعة التحريمات فى التوراة : اللاويين - الإصحاح ١٨.

وفى القرآن سورة النساء - الآية ٢٣.

(٨٣) د. على الراعى : (رواية يحيى الطاهر عبد الله» الطوق والأسورة)، ص٤ ص٣.

(٨٤) هذا التساؤل لمحمود حنفى كساب - راجع : (الفجيعة فى رواية «الطوق والأسورة» - مجلة (الموقف العربى)، العدد ٢٤، القاهرة، أبريل ١٩٧٩.

(٨٥) د. جمال حمدان (شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان)، كتاب الهلال - العدد ١٩٦ - القاهرة - يوليو ١٩٦٧ - ص ٧٠.

الفصل الثالث

«البنية التعبيرية الغنائية»

(نشيد الضياع فى المدينة)

«أنا وهى وزهور العالم»

بمنحى تعبيرى، غنائى، شعرى تتناول القصص العشر، التى تمثل القسم الأول من مجموعة الكاتب (أنا وهى وزهور العالم)[1] الأواصر المزقة بين الذات والعالم، والاغتراب وفقدان التواصل لدى بعض شخصيات المدينة، القادمين إليها من الريف غالبا، وإحساسهم بالمهانة والعجز وعدم القدرة على التحقق فى هذه المدينة، جنبا إلى جنب مع وساوس بعضهم وإحساسهم - الذى يكاد يكون مرضيا - بالرعب والمطاردة.

وإذا كانت هذه القصص، بهذا المنحى، تعاود إكمال التناول الذى بدأ فى بعض قصص مجموعة الكاتب الأولى (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا)، فإن هذه المعاودة تأخذ هنا طابعا خاصا إلى حد بعيد إذ تنأى هذه القصص هنا، فى معظمها، عن الطابع التسجيلى - المرتبط بالإحالة إلى واقع بعينه وفترة بعينها - فى رصد العلاقة بين الشخصية الفردية فى تضادها وتناقضها مع العالم الخارجى، كما تركز هذه القصص على رصد العلاقة بين الذات والعالم رصدا غنائيا شعريا.

فى أغلب هذه القصص العشر، يتم المزج بين المستويين الداخلى والخارجى للشخصيات فى اللغة القصصية، بحيث يتجاور «الرواى الداخلى» والرواى الخارجى فى القصة الواحدة، أو تتقاطع - وأحيانا تتداخل - لغة السرد القصصى الخارجى مع لغة المشاعر الداخلية

للشخصية، ويترتب على هذا نهوض أغلب القصص على مستوى تعبيرى، فيه تنأى لغة السرد عن «الحياد» وتتفاعل مع - وتصطبغ بـ - المعاناة الداخلية للشخصية القصصية، كما يتم اعتماد بناء المقاطع المتراكمة، المتصاعدة، التى تتجه بتفاصيل القصة نحو اكتمال اللحظة المهيمنة فيها، أو التى تقدم زوايا معتمدة لمحور أساسى مهيمن فيها، وهو محور يدور فى أغلب القصص - حول تجسيد العجز والمهانة والإحباط، بجانب «العصابية الحضرية» التى تم تناولها فى عدد كبير من الأعمال الأدبية[٢]، حيث التركيز على تصوير القلق والتوتر والوحدة والاغتراب فى عالم المدينة.

(١ - ٢)

بشكل أولى، يمكن إدراج القصص العشر، بهذه المجموعة، فى اتجاهات أربعة:

أولا: اتجاه يقوم على المزاوجة بين تقنيات القصة القصيرة وتقنيات القصيدة الغنائية، حيث يعتمد، فى هذه القصص مبدأ «التدرج الشعرى»، الذى يكسب «القصة خاصية الانتقالات التى يمارسها الشاعر فى القصيدة»[٣]، وحيث يتم استخدام الكلمة، هنا، كما تستخدم فى الشعر «بطاقاتها التصويرية والتشكيلية والإيقاعية»، فلا تكون «مهمتها فى الدرجة الأولى أن تحكى عن حدث»[٤] بل أن تعبر عن حدث. وتتمثل قصص هذا الاتجاه فى ثلاث قصص: «أنا وهى وزهور العالم» و«الشجرة» و«إلى الشاطئ

الآخر».

ثانيا: اتجاه يرصد التفاصيل الواقعية الصغيرة، بمنحى تراكمى، حيث يتم الاحتفاء بهذه التفاصيل الصغيرة باعتبارها موازيا لحركة شخصية أو شخصيات، حاضرة أو غائبة، مع رصد حدث استثنائى أحيانا، هو «ظل الموت» فى القصص الثلاث التى تمثل هذا الاتجاه: «اليوم الأحد» و «البكاء والثالث» و «الدرس».

ثالثا : اتجاه تعبيرى خالص، يركز على رصد الشخصى فى عالم المدينة، إذ يتلاشى تماما الأسلوب الموضوعى على مستوى السرد، ويتم التركيز على رصد الركام الداخلى، الذاتى، للشخصية المفردة التى تعانى أو تواجه إحساسا بمطاردة غامضة، أو تتعرض لعنف غامض، غير مبرر. ويتمثل هذا الاتجاه فى قصتين: «أنشودة الطراد والمطر» و «فانتازيا العنف القبيح».

رابعا : اتجاه يراوح، عبر استخدام المقاطع القصيرة، بين الرصد الداخلى والرصد الخارجى لشخصيات قصصية مغتربة فى عالم المدينة، بحيث تقوم هذه المقاطع القصيرة بإلقاء إضاءات متعددة، من زوايا متباينة، على الاغتراب، من حيث هو هاجس محورى فى العالم القصصى. ويتمثل هذا الاتجاه فى قصتين: «شموس» و «تلاوة ماسونية».

(٢ - ١)

تبدأ قصة «أنا وهى وزهور العالم» بمحاولة نفى انفصال ما مفروض على راويها الذى تقترب صياغته من «الأنا» الغنائية بمعناها الشعرى: «كنا بالحديقة - أنا وهى، وكنت طامعا فى علاقة تربطنى بها. أية علاقة» (القصة ، ص٦). وتتصاعد القصة، من خلال تراكم الجمل، والبناء القائم على مقطعين أساسيين متقابلين ومتناقضين من حيث مفردات كل منهما، وعبر اختزال العالم كله فى حدود أطراف ثلاثة: (أنا) و (هى)، ثم مفردات الطبيعة الدالة على تغير الفصول، ومن ثم على تغير الزمن (الشجر - الحشائش - الطير - عين الماء - الشمس... إلخ).. تتصاعد القصة لتجسد التأمل الذاتى فى المفارقة الأساسية بين الازدهار والذبول، بين الحياة والموت.

على المستوى الخارجى، تجسد القصة وجهين مفارقين فى مشهديها الرئيسيين: وجه ما قبل التغيير، حيث الشجر المورق والحشائش الخضراء والطير، وعين الماء.. (وجه الربيع والحياة، باختصار)، ثم وجه ما بعد التغيير، حيث الشجر الذى سقط ورقه والحشائش اليابسة وعين الماء التى غاض منها الماء وغطاها الورق اليابس والكلس.. (وجه الخريف والموات، باختصار).

وعلى المستوى الداخلى، عبر الحوار الذى يكاد يكون «مونولوجا» داخليا، أحاديا، تنتفى منه بنية الصراع، تتجسد مفارقة القصة الأساسية فى المشهد الأول «مفارقة بين الحياة والموت» ، والمشهد

الثانى «مفارقة بين حياة حقيقية وحياة كالموت» (٥).

وهكذا من خلال العلاقة المتضادة بين زمنين، وتوقين داخليين وإحساسين مختلفين بالحياة وبالموت، وعبر اعتماد تقنية إعادة ترتيب جزء من الجملة: «كنا بالحديقة - (...) ثمة زهور سوداء»(٦) فى بداية ونهاية المقطع الأول، ثم : «بالحديقة كنا - (...) ثمة زهور بيضاء» فى بداية ونهاية المقطع الثانى، وأيضا من خلال اللغة التى تعتمد منطق الشعر، وتجسد ذلك الرجاء الاولى لاستمرار الحياة، ولنفى الموت، ومن خلال الرؤية الداخلية الخاصة، أو من التأمل الذاتى الخاص.. من خلال ذلك كله يصاغ العالم الذى لا يرتبط بزمان أو بمكان بعينهما، ولا بشخصيات متعينة بعينها، والذى يمكن أن يكون تعبيرا عن الهاجس الأولى للإنسان، أى إنسان، فى كل زمان ومكان.

(٢-٢)

وفى «الشجرة» تناول آخر، بالمنحى الغنائى الشعرى نفسه، لعلاقة «الاتصال/ الانفصال» بين الراوى - «الانا» - والمحبوبة غير المتعينة المروى عنها بضمير الغائبة. هنا طرفان من أطراف الثالوث نفسه: (أنا)، (هى). ولكن الطرف الثالث، الذى تجسد فى عدد كبير من مفردات الطبيعة فى القصة السابقة، يتم اختصاره هنا فى مفردة واحدة من بين هذه المفردات: (الشجرة).

يعتمد بناء القصة، كذلك، التضاد بين مقطعين رئيسيين: أولهما -

حوار داخلي تتم فيه «محاسبة النفس»: «حدثت نفسي بصوت خافت يخافه ضميري.. إلخ» (القصة ص ١٠)، وثانيهما - حوار خارجي، تغلب عليه أحادية المونولوج، وفيه يتم اجترار زمن منته. في الحوار الداخلي، بالمقطع الأول، تستعار لغة القرآن: «والسماء ذات الصدع، لقد خالفت أمرا» بنوع من الإحساس بذنب غامض تدرجه الدكتورة لطيفة الزيات في «إطار الرعب من السلطة» (٧). وفي الحوار الخارجي يتقاطع الحاضر: «ها هي - ها أنا - ها هو العالم»، مع الماضي: «قلت - أذكر - كان ولم يكن - وكنا »، و «كنت هناك - كنت بالشارع يوم كان هناك»، كما يتجسد تقطع الأواصر بين الراوي والغائبة، بحيث يصبح حوارهما نوعا من تأكيد الانفصال - لا الاتصال - بينهما رغم ما يجمعهما - الشجرة - على المستوى الخارجي:

«قلت: للبن طعم، والدموع مالحة.

قالت: ولكنك لم تجرب.

وقالت: لا أنا ولا أنت نجرؤ» (القصة ص ١٢).

الشجرة، في القصة، تتجاوز حدودها المادية المعروفة لتصبح رمزا يستقطب حوله كلا من الراوي والغائبة التي يتحدث عنها. تستعيد الشجرة هنا، من ناحية، صورة الشجرة المقدسة، الطيبة، التي شبهت بها الكلمة الطيبة في القرآن: «ساقها أملس صعب على الإنسان أن يعتليه (...) جذورها الواضحة فوق الأرض تسعى طالبة

لماء العين البعيدة (...)، أوراقها الخضراء تلمع كأنها أجنحة الطير» (القصة - ص ١٠)[٨]، كما توازى الشجرة، من ناحية أخرى، صورة «الكعبة»، المكان المقدس الذى يطاف حوله فى شعيرة دينية مقدسة : «وخلعت نعليها ومدت يدها صغيرة مبلولة ترتعش. وكنا نطوف حول الشجرة» (القصة ص ١١).

(٢-٣)

وفى «الى الشاطئ الآخر»، تناول آخر، شعرى غنائى أيضا، لعلاقة انفصال بين متكلم ومحبوبته، تعبيرا عن انفصال بين الذات والعالم، والوطن (المفتقد جزء منه) يحتوى الطرفين. المتكلم هنا مخمور وحيد: «أنا جد مخمور»، والمحبوبة غائبة وبعيدة، ويستحيل التواصل معها: «هى تعرف أننى هنا.. دائما.. بهذا المقهى».. ومع ذلك تمر لأراها - لكن دون أن تلتفت إلىّ» (القصة ، ص ٤٢).

إن «العلاقة / اللاعلاقة»، التى كانت مجسدة، فى القصتين السابقتين، عبر المونولوج المتوحد للراوى الذى يقترب من الأنا الغنائية، أو عبر حواره الذى يأخذ طابعا أحاديا مونولوجيا، يتم تجسيدها هنا من خلال طرف ثالث (شخص يعرفه الراوى)، ويتحقق ذلك - أيضا - بالصياغة الشعرية نفسها : «انتزعت قلبى وهو ينتفض - المسكين - فى كفى صغيرا، وأسلمته له، ورآها منقوشة بالإبر» (القصة - ص ٤٢). وتصبح الخمر، هنا، طرفا غير حقيقى، يحاول أن يكون بديلا عن الطرف الحقيقى الغائب. والعاشق، العاجز عن الفعل،

الضـائع فى المدينة، الصـارخ فـيـهـا: «يالطرقـات تلك المدينة ذات القباب.. يالى من فاشل بأكفان بيضاء» (القصـة، ص ٤٤) المؤمن بطبعه بالكلمات، يعرج وحده لكى ينشد نشيده الشعرى الأخير، وفى هذا النشيد تتكشف ملامح محبوبته، التى تتجاوز هنا كونها امرأة منفصلة عنه، لتصبح وطنا منفصلا عنه: «ميم.. صـاد.. راء (...)، الأهرامـات البـيـوت (...) الزرع القـوارب (...) مـيم.. صـاد.. راء.. الحرب العيون.. سيناء، الرايات» (القصة، ص ٤٤).

هنا، مع تمثل التقنية التى شاعت فى الشـعـر العـربى الحـديث، والتى عبرها تتداخل صورة المحبوبة وصورة الوطن[٩]، تتمثل القصة، أيضا، لغة القرآن والتصوف معا[١٠]، كما تتمثل العلاقات الشعرية: «ياذراعيها اضربا بمجدافين.. انتما الفأس وساق الشجرة»، «ومن فتحة الصدر رأيتهما، فى عشهما.. يمامتين فزعتين بزغب ومنقارين، وأغلقت عينى - أنا الذى أفزعتهما -وسمعت رفيف الأجنحة العارية من الريش» (القصة، ص ٤٣).

(٢ - ١)

فى «اليوم الأحد»، باعتماد بناء المقاطع المتصاعدة، ورصد تراكم التفاصيل البسيطة المحددة بمنظور واقعى، يتناول الكاتب وجها آخر من وجوه وطأة المدينة، حيث يمكن لحياة الفرد فيها أن تنتهى نهاية عبثية، فى حادث سيارة عبثى، يمكن أن يحدث فى اية لحظة.

ترصد القصة ذلك الحادث الذى يمكن أن يتم وفق قانون بسيط من قوانين عالم لاهث معقد: «كان يعبر الطريق مسرعا، وكانت العربة أيضا تقطع الطريق بسرعة» (القصة، ص ١٤)، فكم هم كثيرون الذين يضطرون لعبور شوارع المدينة مسرعين، وكم هى كثيرة تلك السيارات التى تقطع شوارع المدينة بسرعة. ثم ترصد القصة كيف تتولد تفاصيل كثيرة عن هذا الحادث الذى تم رصده فى عشر كلمات فحسب: الخلق الكثيرون الذين «صنعوا حلقة حول الجثة والعربة الفيات السوداء»، وبائع الصحف الذى يغطى الجثة بالجرائد ويرفض أن يتقاضى نقودا مقابل جرائده، والمشاهد العديدة، الجانبية، والحوارات الثنائية، التى تتم داخل هذا الحشد (الولدان - مثلا - اللذان ينظران لفتاة ويتحدثان عن أن «الحياة فرصتهما»)، حتى الخاتمة التى فيها يرصد الراوى كيف انفض الجمع كله بعد مجئ عربة الاسعاف وحملها الجثة، ثم كيف غسل العامل بدكان الأحذية مكان الجثة بالماء، ثم كيف عاودت السيارات حركتها «بطيئة فمسرعة» (لاحظ العودة إلى «السرعة» التى صاغت قانون حدث القصة الأول!).

الموت، الذى كانت له طقوسه المقدسة فى عالم القرية، يرصد هنا رصدا بسيطا وعاديا جدا: بلا هالات، ولا مراسيم، ولا واجبات ولا اعراف. لا يرتبط هذا باختيار لحظة الموت نفسها دون ما يعقبها فحسب، بل يرتبط - أيضا وأساسا - بمحاولة إضفاء طابع «إبهام

المدينة» وعرضيتها على عالم القصة كله. إن الشخص الذى يُصرع، فى القصة، ليس إلا ضمير غائب، وسائق وصاحب السيارة التى صدمته هو أي «صاحب عربة فيات سوداء»، كذا الشخصيات الاخرى: «رجل مسن»، «بائع صحف طويل ضامر»، «شاب»، «رفيقة، الشاب الشابة»، «الولد وزميله»، «ثلاثة رجال جادون بملبس كامل»، «عسكرى المرور».. لم يستثن من هذا الابهام كله سوى «الضاوى» العامل بدكانه أحذية «النجمة الزرقاء».

(٣-٢)

وفى «البكاء والثالث» تناول اختزالى لثالوث: الأم، وابنتها، والزوج/ الأب الغائب، الميت. الموت، هنا، من البداية، يدرج فى إطار الحدث المنتهى، الذى يثير حدثا آخر، هو نوبة من البكاء تعترى الأم وابنتها، وترصد فى القصة على أنها نوبة عابرة.

تعتمد القصة، أيضا، بناء تراكم التفاصيل الصغيرة، وتصاعدها نحو نقطة انفجار نهائية وأخيرة: كل الجزئيات القائمة فى العالم المحدود للأم وابنتها، يتم رصدها بمنحى خارجى، وإن بدا موازيا لداخل الأم، المهيأة - فى حاضر القصة - لتذكر زوجها المتوفى منذ عامين: الحجرة الصغيرة، «الشلتة»، القديمة، الباب نصف المفتوح، النافذة الوحيدة، علاقة الظل بالضوء بحركة الريح الخفيفة.. إلخ، كلها يرصدها الراوى، ويرصد كيف بدأت الأم/ الزوجة/ تتذكر زوجها، وتعدد محاسنه «فى سرها» ثم كيف ترى أنها «تعيش الحياة

وتتعذب» فتنفجر - بعد بكائها الخافت - فى «بكاء حاد متصل» (القصة - ص ٢٣).

التركيز على لحظة بكاء الزوجة/ الأم، وبكاء ابنتها (أيضا بشكل حاد متصل)، هو تتويج للتناول الرئيسى فى القصة أى لرصد تفاصيل صغيرة. ويبدو رصد هذه التفاصيل، رغم ما يظهر عليه من حياد ظاهرى، نوعاً من تتبع مشهد خارجى مواز لداخل الأم، المعذبة بحياتها الآن، أى يبدو كأنه رصد داخلى لهذه الأم ولتصاعد إحساسها نحو البكاء. الاسماء، هنا أيضا، غائبة، والمكان والزمان غائبان (فقط تتذكر الأم شجيرات عدس، قد تكون فى ريف قريب أو بعيد) والموت، أو ظل الموت، هو السائد فى حاضر القصة، كله.

و«الدرس» - عنوان القصة، وما تطرحه يشيران إلى معنى المحاضرة والأمثولة معا - تقوم أيضا على رصد موت (هو هنا قتل) منته، من خلال رصد التفاصيل الناجمة عن هذا الموت. أطراف الفعل / الحدث/ القتل، كلها غائبة، والفعل يتجسد بعد أن تم واكتمل: متكلم، لا نعرف عنه شيئا، يخاطب مخاطبا، أيضا لانعرف عنه شيئا، عن عملية قتل غامضة، راح ضحيتها «ابن زماننا» الذى كان يحاول الهرب من مطارد غامض.

من التحليل المنطقى للتفاصيل الصغيرة، ومن إعادة ترتيبها ومحاولة استنتاج - أو اكتشاف - ماذا حدث ولماذا حدث، تكتمل ملامح الفعل/ الحدث شيئا فشيئا، وبعد أن كانت كل «المعلومات» عن

هذا الفعل الغامض منحصرة فى مجرد وجود جثة ممزقة بـ «ألف رصاصة» تتكون لدينا، شيئا فشيئا - من خلال استمرار متابعة محاضرة المتكلم/ الراوى - معرفة بالكيفية التى تمت بها «الجريمة»، وأيضا تصبح أمامنا الأمثولة واضحة: كان من الممكن ألا يحدث ما حدث لو تمت المواجهة بين القاتل والمقتول: إنه مصير «الحمامة المذعورة»[11] (انظر القصة ، ص ٥١).

المنحى الذى يعتمد الرصد السردى البسيط، المحدد، بلغة أحادية المستوى، والذى كان قائما فى القصتين السابقتين، يتحقق هنا أيضا، ولكن من خلال تقمص راوى القصة لما يمكن تسميته باللغة الحيادية فى تقارير الأطباء الشرعيين مثلا: «اصطدام الجبهة العنيف بالباب الثقيل، أحدث الشق - (...)، وحدثت الوفاة، ثم أتت الرصاصة متأخرة - ربما أقل من عشر الثانية بعد الوفاة... إلخ» (القصة - ص ٤٧).

غموض هذه القصة يكمن فى غموض الإحساس الغامض الذى ينهض عليه حدثها الرئيس، والذى تنهض عليه أحداث قصص أخرى، فى أعمال الكاتب وهو الإحساس بالمطاردة والرعب، والذى يتم تناوله - فى هذه المجموعة - من خلال منحى تعبيرى، فى قصتى «أنشودة الطراد والمطر» و «فانتازيا العنف القبيح».

(٤ -١)

تمزج «فانتازيا العنف القبيح» بين مستويين: داخلى وخارجى،

وفى هذا المزج تتداخل وتتفاعل تفاصيل العالم الخارجى (المشرب - البار، الباب الخارجى للبار، التفاصيل عن أشخاص يراهم الشخص القصصى المحورى مع الإحساس الداخلى لهذا الشخص القصصى المحورى: إحساسه المتوجس بفساد زجاجة البراندى، إشاراته إلى الاخرين المجهولين - الذين يصفهم بالسفلة - وإلى الرجل القصير الأبجر الذى ينتظره عند المنحنى متربصا به، والذى ربما يضربه - هذه المرة - حتى الموت... إلخ.

من الحركة بين هذين المستويين تتولد محاولة الشخص المحورى، المحكوم عليها بالفشل غالبا، للإندماج فى إيقاع جماعى ما . إنه يعلق إمكان تحقق هذا الاندماج على ماتمنحه الخمرة من تاثير، أو على ماتمنحه من قدرة وهمية على إضفاء تصوراته الداخلية على العالم الخارجى، فالمروحة العاطلة تظل عاطلة حتى ينتهى من كأسه السابعة، عندئذ فقط تدور، أو يراها عندئذ تدور.

جزئيات العالم الخارجى وتفاصيله، الدالة على عالم المدينة، لاترصد هنا رصدا حياديا خارجيا، بل ترصد من خلال سرد مواز لداخل الشخص المحورى المثقل بالإحساس بالمطاردة: المطاردون الثلاثة يصبحون كالنسور المدربة التى ستنقض على فرائسها، وأعمدة النور الشاخصة كالرجال تسقط الظلال - وليس الضوء ! - على الإسفلت الأسود اللامع، وعلى قطعة الملابس النسائية الداخلية المعروضة فى «فاترينة» أحد المحلات «كان تمساح صغير يزحف

ببطء .. الخ» (القصة، ص ٣٣) ، وإن كان هذا السرد، الموازى لداخل الشخصية، يتقاطع مع سرد آخر، تعليقى وبارد، لا ينتمى للراوى الموازى للشخصية، بل ربما لا ينتمى للقصة كلها: «.. ثلاث فتيات يلبسن المينى جيب»، واحدة منهن قصيرة وسمراء ونحيلة اسمها «إيناس»، طالبة بكلية الفنون الجميلة بالسنة الثانية قسم ديكور، لا تحب اللوبيا ولا الفاصوليا تحب مامتها جدا، وتصارحها بكل شئ (...) تحب الأطفال حتى سن العاشرة، تحلم بالسفر إلى ألمانيا الغربية (...) .. إلخ » (القصة، ص ص ٣١ - ٣٢).

فى هذا الرصد، الذى لا يسمح برؤية أبعاد العالم الخارجى إلا من خلال الشخصية القصصية، يتقلص هذا العالم بكامله لتغدو كل تفاصيله تعبيرا عن رعب خاص(١٢)، هو - بدوره - يمكن أن يكون تعبيرا عن عالم مرجعى قائم على قهر بوليسى كلى القدرة ، ومتكرر، ويبدو أن ما ينطوى عليه هذا العالم من عنف، متسلط، غامض، غير مبرر، ليس رهنا بلحظة خاصة طارئة، بل يبدو عنفا ممتدا خارج الحاضر القصصى، إن الشخصية المحورية تتوقع، فى حاضر القصة، أن يتم ضربها بعنف أكثر هذه المرة، أى بعنف أكثر من المرات السابقة:

«ربما يضربه القصير الأبجر - هذه المرة - حتى الموت» (القصة - ص ٣٣).

(٤-٢)

و «أنشودة الطراد-والمطر» تجسد وجهاً آخر لتناول المطارد نفسه من بشر وطبيعة عدائيين، مدخلها، مع اختلاف بعض العبارات، هو المدخل نفسه لقصة «معطف من الجلد للمطر» فى مجموعة الكاتب الأولى «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا»، وما بعد هذا المدخل يسير هنا سيرا مختلفا. وكأن الكاتب يشير إلى أن الصوت الواحد يحتمل أكثر من صدى، تبعا لقوانين حجم الفراغ وترددات الذبذبة فيه، أو كأنه يومئ، إذا ارتبطنا أكثر بعالم - أو عالمى - القصتين، إلى أن التفاصيل قد تختلف فى الكيفيات التى يواجه بها المطاردون إحساسهم بمطارديهم، ولكن الأجواء والأسباب، التى تدفعهم إلى الإحساس بالمطاردة ، واحدة.

المطر الذى يسقط، والظلام، والجسم الذى «يتشّيأ» بالرطوبة والملح، وأضواء المدينة البعيدة التى تبدو كنجوم هاوية بين السماء والأرض المنطبقتين، والبوابة المغلقة لمحطة السكة الحديدية التى يقف عندها ثلاثة أشخاص.. كلها تفاصيل مشتركة، بلغة مشتركة، فى المدخلين. ولكن بعد هذه التفاصيل (التى أعقبها بحث فاشل ومتكرر عن المأوى، ثم عزم على مواجهة المطر بمعطف من الجلد - فى القصة الأولى) يرصد الراوى، هنا، كيفية، خاصة لمواجهة المطارد مطاردية ولدفع إحساسه بالمطاردة. وفى هذه الكيفية، أيضا، نجد المنحى التعبيرى نفسه، الجانح للتجريد، الداخلى، الذى ينأى عن كل

التفاصيل التى يمكن أن تحيل إلى عالم معين: «وها - أنذا - قد بلغت المنحدر، حيث **ينتهى الزمان والمكان**، لم يكن أى من الرجال خلفى » القصة - ص ١٩»، والتشديد لنا).

إن هذا المنحى، الذى يضحى برصد ملامح الزمان والمكان، وبكل ملمح خارجى، وبكل إمكان للإحالة الواضحة لواقع خارجى، (وإن لم يضح - بالطبع بالتعبير عن إحساس مايفرضه هذا الوقع الخارجى) يسعى إلى تصوير «كل » إحساس بالرعب والمطاردة، يسعى إلى رؤيتهما باعتبارهما «حالة» غير عارضة لها قانونها الواحد، رغم تعدد تجلياتها. إن الشخص المحورى، بعد تخلصه الفعلى من مطارديه ،ووصوله إلى «حيث ينتهى الزمان والمكان»، لا يتخلص تماما من إحساسه ذاك ، بل يتخلص - فحسب - من سلوكه الخارجى (الجرى ومحاولة الاختفاء.. إلخ)، بينما تظل بداخله حالة المطاردة قائمة: «وبقيت تلك الارتعاشة بأطرافى والداخل» (القصة ص ١٩).

(٥-١)

وفى «شموس» نجد، أيضا فى المدينة، ذلك الغريب، المطارد، الذى يتجول فى الشوارع بلا هدف محدد، نلحظ رعبه وهو يتحرك «مع المارة وأعمدة النور وإسفلت الشارع والعربات وسائر الأشياء» (القصة . ص ٣٦)، يلاحقه إحساس بمطاردة «بشر» غامضين ينظرون إليه فور دخوله أى مكان. حيث «يعامله الكل - الباعة والمارة

والصحاب - تلك المعاملة التى لا تليق بكلب» (القصة ص ٣٨)، ونعرف، من خلال سرد الراوى، أنه يحيا فى المدينة بعد أن باع قطعة الأرض الصغيرة التى ورثها بالريف، بعد وفاة أمه هناك.

القصة تقوم على بناءِ المقاطع الصغير المتراكمة (أ - ب، - جـ - د - هـ - ا : ٩ - و) التى تمثل زوايا متعددة مرتبطة بالشخصية المحورية، والتى تتصاعد باتجاه رسم صورة كلية تجسد عذابات هذه الشخصية. وقد تبدو القصة، على مستوى ظاهرى، مفككة، ولكن هذا التفكك الظاهرى مرتبط بالقص التفريعى بها الذى يتجاوز فيه الراوى مكان الشخصية المحورية وزمانها فى المدينة، إلى أمكنة وأزمنة أخرى، سابقة، فى الريف، ويتم - هنا - نوع من الربط بين الزمانين، والمكانين، بما يشبه تقديم لوحات منفصلة / متصلة معا عن حياة هذه الشخصية المحورية التى تواجه - الآن - وطأة المدينة، بما فيها من رعب ومطاردة.

الرجال الثلاثة، الغامضون، الذين يقومون بالمطاردة (راجع أيضا «فانتازيا العنف القبيح»)، «بحللهم السوداء»، صورة موازية، وربما مطابقة، لصورة الأرامل الشقيقات، الجنيات، المتشحات بالسواد، فى تناولات الريف السابقه، والتى لاحظناها فى مجموعتى الكاتب الأولى والثانية، وفى روايته (الطوق والأسورة). وهذه الموازاة، أو المطابقة، بمثابة إفصاح عن الطابع الغامض، الذى يكاد أن يكون ميتافيزيقيا، فى تجسيد مصدر الرعب.. يضاف إلى هذه الموازاة أو المطابقة بين

صورة الرعب فى العالمين، عنصر آخر يرتبط بالمدينة، ويصور دائما فى عالم الكاتب للمطاردة أو للإحساس بها، هو الإحساس بالبرد والمطر.

وإذا كانت الجنيات أو الأرامل الثلاث، يظهرن - فى قصص الريف الجنوبى - وقت الظهيرة الحارة، فإن صورة المطاردين، هنا، وفى قصص المطاردة بعالم المدينة عموما، لاتنفصل عن الاقتران بالإحساس بالبرد والظلمة.

الخوف، الذى يتجسد فى القصة فى «حربة النار التى يمسك بها رب الخوف صاحب الدرع والخوذة» (القصة ص ٣٦) والذى يترائى من خلال هذه الصورة البدائية التى تنتمى لمنحى تعبيرى، هو ما يشكل الخط الأساسى الذى يكمل دائرة القصة كلها . فالقصة التى تبدأ بالراوى الذى يرصد سيارة تتوقف بجوار الشخصية المحورية، وتحمل الرجال الثلاثة، الغامضين، تنتهى بالشخصية المحورية (التى تتحول إلى راو فى عدد من المقاطع الداخلية فى القسم «هـ») وهو ينظر فى الزجاج العكر، يتأمل تجاعيد وجهه، وينتظر الموت.

(٥-٢)

وفى «تلاوة ماسونية» تناول آخر، محدد بدرجة أكبر، للمغترب فى المدينة. تجسد القصة الرباط بين المدينة والريف منحصرا فى جريان نهر النيل من الجنوب للشمال، بما يحمله من القوارب القادمة «من جنوب مصر محملة بآنية وقوارير من فخار» (القصة ص ٢٧)، فيما

يراه الشخص المحورى «أحمد» الذى يواجه ضغوط المدينة اليومية بصورة تجعله قريبا من «عباس الدندراوى» فى «٣٥ البلتاجى، ٥٢ عبد الخالق ثروت» فى المجموعة الأولى.

ضغوط المدينة تختزل، هنا، فى صورة « أتوبيس» هو بمثابة «صندوق مقفل بإحكام»، يحبس فيه «الآدمى» ويشعر أنه «تحت طائلة العقاب». والمنحى الخاص برصد البعد البيولوجى، الذى لاحظناه فى بعض قصص الكاتب من قبل، لا يرتبط هنا بأى شكل من أشكال الاحتفاء بطقوس الجسد، إن هذا الرصد يصبح مرتبطا هنا بتجسيد بعد آخر من أبعاد الضغوط اليومية على فقراء المدينة، ففى الأتوبيس المزدحم يرصد الراوى كيف يطوق أحمد إلى حد الاختناق، باللحم «والعرق الذكر والعرق الأنثى» (ص ٢٦).

بناء القصة، الذى ينهض على ما تحدثه مقاطعها الأربعة (جواب - رد - جواب - رد) من تصاعد الإحساس بالقهر والاغتراب فى المدينة، يرتبط - فى الوقت نفسه - بذلك المنحى التعبيرى، حيث تجسيد «ملاك الموت الذى يلم تحت جناحيه كل شئ» (القصة ص ٢٦)، ويبدو هذا المنحى كامنا وراء كل الانتقالات اللحظية المرتبطة بالشخص المحورى، بدءا من انتظاره الأتوبيس، وانتهاء بشعوره «الواقعى أنه مهان» (القصة ص ٢٧).

الراوى - هنا ، يرتبط بمنظور مواز للشخص المحورى. إنه معه يتحرك عبر المشاهد الخارجية، ويرصد الأفكار والمشاعر الداخلية،

من منظور واحد لا يتغير، ولا يسمح - بالتالى - برؤية إلا ما يراه هذا الشخص وإلا ما يشعر به، وهو - بذلك - يشكل جزءا من أحادية عالم هذا الشخصى تختزل فى بؤرة واحدة : الإحساس بالمهانة والاغتراب والعجز.

(٦ - ١)

فى هذه القصص العشر (بمنحاها «القصصى - الشعرى - الغنائى»، وبمنحاها الذى يرصد التفاصيل الصغيرة فى موازاتها للشخصية القصصية، وبمنحاها التعبيرى غير الحيادى، وبمنحاها الداخلى الذى يعتمد بناء المقاطع القصيرة المتراكمة والمتصاعدة)، تتشكل الملامح الخاصة لعالمها، حيث تصبح، فى هذه القصص، الصياغة الأحادية هى السمة الأساسية للعالم ولكيفية رصده على السواء (وإن كان هذا يتم بدرجة أقل فى قصص المنحى الثانى).

عبر هذه الصياغة الأحادية تختفى تعددية العالم ، ويكاد الحوار يصبح «مونولوجا» داخليا تنتفى منه بنية الصراع، أى يصبح نوعا من أنواع السرد الغنائى، حيث ينزع عن أصوات العالم - المتعارضة أو المتباينة، بالضرورة - كل ما فيها من تعارض أو تباين.

العالم، هنا، الذى يكاد الحدث يغيب عنه (أيضا بدرجة أقل فى قصص المنحى الثانى)، بما يعنيه غياب الحدث من نفى كل فعل خارجى أو داخلى، يقترب من أن يكون نتاج التأمل فى الذات، وفى الواقع. ويصاغ هذا التأمل بمنحى تعبيرى باعتماد الشخصية

المحورية، وهو اعتماد نجده فى هذه القصص كلها، تقريبا. وفى هذه الصياغة - التى تنتمى لمنظور أحادى - تنتفى كل الانتقالات الممكنة التى لاحظناها - وسنلاحظها - فى أعمال الكاتب الأخرى (فيما عدا قصصه الأخيرة بمجموعته الأخيرة)، حيث ينتقل الراوى، مثلا، عبر الشخصيات المتعددة، وحيث تكتسب لغة السرد مستويات متنوعة.

وفيما عدا قصة «اليوم الأحد»، وقصة «البكاء الثالث»، حيث يأخذ فيهما الراوى موقعا خارجيا - إلى حد ما - وحيث يصبح رصد «المشهد» بديلا عن رصد شخصية محورية ما، فإن الراوى الخارجى فى قصص المجموعة كلها يقوم على صياغة تزاوج بين الراوى باعتباره شخصية منفصلة، والراوى بوصفه مستوى من مستويات الشخصية القصصية المحورية. هو فى «فانتازيا العنف القبيح» - مثلا - يرى، (داخليا)، مع الشخصية القصصية، المروحة العاطلة (فعليا) تدور، ومن الانتماء لداخل الشخصية التى تشعر بالرعب يسمع ويعيش التوقع: « وسمع وقع الخطوات، وعاش التوقع: واحد.. اثنين.. ثلاثة.. أربعة.. خمسة.. ستة، ويأتى القصير الأبجر» (القصة ، ص ٣٣). إن المسافة المفترضة بين الراوى وبين الشخصية المحورية - التى يتم التركيز على بعد واحد، أو حالة واحدة، من أبعادها وحالاتها المتعددة «المحتملة» - تصبح مسافة غير قائمة، إذ يكاد الراوى يصبح وجها من وجوه الشخصية نفسها (نتحدث هنا عن القصص التى يوجد فيها راو مع الشخصية المحورية، وهناك ثلاث

قصص يمثل فيها الراوى الشخصية المحورية: «أنا وهى وزهو العالم» و«الشجرة» و «إلى الشاطئ الآخر» وهى - بالطبع - لا تخرج عن حدود ماتراه وما تشعر به الشخصية المحورية).

ويجانب هذه الصياغة لعلاقة الراوى بالشخصية القصصية، يهيمن الوعى الأحادى على العالم القصصى هنا. فمن الطبيعى مع انتفاء «الحوار» المتصارع متعدد الأصوات القائم على «تداول» خارجى، ومع التركيز على بعد واحد من أبعاد شخصية ما، أن ينتفى تنوع مستويات الوعى، وأن يكون التركيز على رصد إحساس خاص، ما، هو الأساس والمحور الذى ينهض عليه العالم القصصى.

ونستطيع أن نرى، من هذه الناحية، أن شخصيات القصص، جميعا تقريبا، تكاد تمثل تنويعات متعددة على شخصية واحدة، تحيا فى مواجهة الإحساس بالانفصال، والعجز، والرعب، والموت[١٣].

هذه التضحية، بثراء ممكن فى العالم القصصى، التى تفرض الأحادية على مستويات الشخصية القصصية والراوى. إلخ، هى نفسها التى تفرض الأحادية على اللغة القصصية فى هذه القصص، وتقترب بها من لغة القصيدة الغنائية.

(٦-٢)

رغم ما يقال، حول أن القصة القصيرة هى «أقرب الفنون الأدبية للقصيدة»[١٤]، وأن القصة القصيرة تتفق مع القصيدة الغنائية «فى

إطارها المحدود عادة، وفى اتجاهها الذاتى » فإن افتراض وجود مسافة ما، تسمح بوجود يتجاوز الذات الواحدة التى يمكن أن يقترب الراوى منها، فى القصة القصيرة، مما ينأى بها عن الصوت الواحد فى القصيدة الغنائية، هو افتراض يمكن أن يمنح للقصة القصيرة درجة من التعدد والثراء، وأن ينأى بها عن البنية الأحادية، وعلى الرغم من «كل المنابع الغنائية» للقصة القصيرة(١٥)، فإن «نغمة الغناء» لا توجد فيها غالبا(١٦)، إننا لسنا مع التقعيد الجامد، المسبق، على التحققات الإبداعية، للأنواع الفنية، فهذه الأنواع يمكن أن تتداخل وأن تكسر الحدود بينها، فيفيد كل نوع من النوع الآخر، ولكننا ـ هنا ـ نحاول فقط أن نشير إلى أن الملمح الغنائى، الأحادى، فى قصص هذه المجموعة (وفى قصص الكاتب الأخيرة، بمجموعته الأخيرة ـ كما أشرنا) يمثل ـ على مستوى التحقق الفعلى ـ نوعا من تراجع ثراء العالم، وهذا ينفى إمكان وجود تحققات قصصية أخرى لكتاب آخرين، يمكن أن تغامر بقدر أكبر من التوفيق ـ فى هذا الاتجاه.

* * *

لقد توقف عدد من النقاد الذين تناولوا قصص هذه المجموعة أمام «اللغة الشعرية» فيها(١٧)، ورصدها بما يوحى بقيمتها الإيجابية فى القصص، والحقيقة أن علاقات اللغة الشعرية، القائمة هنا، والقائمة فى قصص الكاتب الأخيرة، كما سنلاحظ، محدودة القدرة على البث

الفنى، تختلف عن علاقات شعرية أخرى تتخلل المستويات اللغوية فى أعمال الكاتب بوجه عام. وهذه العلاقات الشعرية هنا - وفى القصص الاخيرة - تقوم على نوع من التضحية بثراء التعدد على مستويات الشخصيات القصصية والمواقف القصصية، فضلا عن التضحية بثراء التعدد اللسانى.

إن اللغة الشعرية هنا، كما هى فى اللغة الشعرية الغنائية بوجه عام، يكون الكاتب فيها فى «خدمة لغة واحدة، ووعى لسانى واحد». و «إذا كانت فكرة لغة شعرية تحصر المعنى خارج الحياة الجارية، وخارج التاريخ، هى «لغة الآلهة»، تولد انطلاقا من الشعر بوصفه فلسفة طوبوية للأجناس التعبيرية، ففى المقابل نجد أن فكرة وجود اللغات، وجودا حيا وملموسا تاريخيا، هى فكرة قريبة من النثر وأثيرة لديه»(١٨).

إن الكاتب، هنا، ينأى عن هذا الوجود الحى والملموس للغة/ اللغات فى القصة، ويقترب باللغة من محاولة تحقيق الاستهداف الشعرى الذى «يحمل فى طواياه الرغبة فى العودة إلى منبع اللغة»(١٩).

ولكن الثمن الذى تدفعه هذه القصص، فى مقابل العودة هذه إلى المنبع، ثمن فادح حقا. إذ ينأى الكاتب هنا عن جوهر القيمة التى نراها لمشروعه الفنى بوجه عام، وهى قيمة ترتبط بمحاولة اكتشاف

كيفيات فنية خاصة تتجاوز بها القصة، والرواية، التعبير عن حالات فردية، وبمحاولة اكتشاف تقنيات جمالية جماعية، موروثة وحية وفاعلة، ومحاولة تطويعها تطويعا متميزا فى نسيج الإبداع الفردى للكاتب. كما ترتبط هذه القيمة برصد عالم غير منفصل عن موروثه الفنى، متعدد الابعاد.

لهذا، فهذه القصص فى هذه المجموعة (التى تقوم على محاولة «للتجريب» فى اتجاه خاص، نرى أن الاستمرار فيه وتتبع مساره - وهذا لم يحدث لحسن الحظ أو لوعى الكاتب بتجربته - كان من الممكن أن يذهبا بالكاتب إلى طريق مسدود) بالإضافة إلى قصص الكاتب الأخيرة (التى ترتبط - كما سنرى - بنوع من الانسحاب من الحياة نفيها) هى بمثابة تفريع جانبى فى أعمال الكاتب، ولا تمثل المسار الأساسى لهذه الأعمال، وسوف يركز الكاتب فى مجموعته التالية (حكايات للأمير) على توجه آخر، مختلف عن - وربما مناقض لـ - هذا التوجه الذى ظهر فى قصص (أنا وهى وزهور العالم)، حيث يصبح التركيز على المراوحة بين استكشاف تقنيات فنية فردية وبين تمثل تقنيات جمالية جماعية موروثة، الهم الأساسى للكاتب، والتركيز على هذه المراوحة سوف يقود الكاتب - كما سنرى - إلى عالم ثرى، على مستويات عديدة.

(١) يحيى الطاهر عبد الله: (أنا وهى وزهور العالم) - سلسلة قصص مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٧: شكلت هذه القصص القسم الأول من هذه المجموعة) وشكلت (الحقائق القديمة ما تزال صالحة لاثارة الدهشة) - والتى سنتنا ولها ضمن تناولنا للصياغة الاحتفالية فى عالم الكاتب - القسم الثانى منها.

(٢) هذا المصطلح استخدمه أيان وات وأكده جورج رالى، بصدد رصد السمات الخاصة بالمدينة فى الرواية والقصة. راجع دراسة جورج هنرى رالى «الرواية والمدينة» فى كتاب: (فى نظرية الرواية) ص ١٠١: ص ١٦٢، مورس شرودر - جون هولبرن - جورج هنرى رالى، ترجمة د. محسن جاسم الموسوى - منشورات مكتبة التحرير - بغداد - ١٩٨٦.

(٣) د. على شلش (فى عالم القصة) سبق ذكره، ص ٢٠٩.

(٤) د. نبيلة ابراهيم سالم (نقد الرواية - من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة) النادى الأدبى - الرياض، ١٩٨٠، ص ١١.

(٥) د. لطيفة الزيات: (الواقع والأسطورة فى «أنا وهى وزهور العالم») مجلة (خطوة) - العدد الاثلاث - القاهرة ، ١٩٨٢، ص ٩.

(٦) ربما كان تعبير «ثمة زهور سوداء» نوعا من المعارضة لعبارات وردت فى مقال نشره إبراهيم عامر سنة ١٩٦٨ بمجلة الهلال تحت عنوان «الوجود أرض نضرة بالأزهار... ولا أزهار سوداء»، وفيه يقول: «فالوجود - على حد تعبير هيجل - أرض نضرة بالأزهار. ... ولا أزهار سوداء»

انظر: مجلة (الهلال) العدد ١٠ - السنة ٧٦ - القاهرة، أكتوبر ١٩٦٨ ص ١٥٩.

(٧) راجع : د. لطيفة الزيات: الواقع والأسطورة فى «أنا وهى وزهور العالم»، ص ٩.

(٨) يتمثل هذا الوصف للشجرة الآية القرآنية: «ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء». سورة إبراهيم

(٩) بدأت هذه التقنية فى الشعر العربى منذ الخمسينيات تقريبا، فى شعر السياب بوجه خاص، الذى ربط بين علاقته بمحبوبته وبين وجودهما معا فى وطنهما : « إن جئت فى البلد الغريب إلى ماكمل اللقاء/ الملتقى بك والعراق على يدى هو اللقاء». وتطورت هذه التقنية، فى الستينيات والسبعينيات خصوصا، لتصبح علاقة الحبيبة والوطن علاقة «حلول» أو امتزاج كامل بينهما، يتضح هذا فى بعض قصائد الشاعر الفلسطينى محمود درويش، فى تلك الفترة، بوجه خاص.

(١٠) من السور القرآنية التى تبدأ بالحروف : البقرة، آل عمران، الأعراف. والعلاقة بين المتصوفة وبين الحروف علاقة أساسية وواضحة.

راجع: (التشبيه بالحروف فى الأدب الإسلامى) عرض وتعليق: سيد خميس - عن دراسة نشرت فى مجلة المستشرقين بألمانيا الغربية باسم (فكر وفن) - مجلة (الهلال) - العدد ١ - السنة ٧٨ - يناير ١٩٧٠.

(١١) هنا استشهاد بالحكاية القديمة فى «كليلة ودمنة» (انظر : «كليلة ودمنة» - تأليف بيدبا الفيلسوف الهندى، نقله إلى العربية، عبد الله بن المقفع - وزارة المعارف العمومية - القاهرة (ط ٩). ١٩٢٠. - باب الحمامة المطوقة، ص ١١٠ وما بعدها). وهذا الاستشهاد استشهاد وحيد هنا، وسوف نرى العلاقة ب - (كليلة ودمنة) وبـ (ألف ليلة وليلة) تأخذ فى بعض أعمال الكاتب التالية بعداً أعمق من مجرد الاستشهاد الخارجى.

(١٢) يعد د. شكرى عياد فكرة «الرعب والفزع» ليجعلها تشمل كل «القصص القصيرة الجيدة»، ويقول إن القصة القصيرة تحولت «من رعب خيالى، أو ممتزج بالخيال، إلى رعب واقعى».

راجع : د. شكرى عياد (القصة القصيرة فى مصر - دراسة فى تأصيل فن أدبى). ونلاحظ هنا أن القصة تعاود تناول «الرعب الممتزج بالخيال» أو - على الأقل - تضفى تجسيد الرعب طابعا «فانتازيا».

(١٣) يشير محمد كشيك الى تكرار صورة الموت فى قصص المجموعة كلها، فالموت فى هذه القصص «يرتدى أقنعة مختلفة، كما يأتى فى صور متنوعة: فهو أحيانا رد فعل مباشر إزاء حركة الموت (البكاء والثالث) وفى أحيان أخرى يتخذ لنفسه قناعا عادياً فيأتى كنتيجة لحدث عارض (اليوم الأحد) أو يتقنع بروح الميثولوجيا كما فى قصة (شموس) وقد يجئ هروبيا يلتحف بالرمز، ويتقنع بالحكمة كما فى (الدرس) ».

راجع: محمد كشيك (أنا وهى وزهور العالم - ملامح الرؤية الإبداعية) (أدب ونقد) - العدد ٢١، السنة الثالثة - أبريل / مايو ١٩٨٦، ص ٩٤ وما بعدها.

(١٤) راجع، مثلا، يوسف الشارونى : (القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا) كتاب الهلال - العدد ٣١٦ - القاهرة - زبريل - ١٩٧٧ - ص ٢٥.

(١٥) مارى لويز برات: (القصة القصيرة: الطول والقصر)، ص ٤٩.

(١٦) فرانك أوركونور: (الصوت المنفرد)، ص ١٩.

(١٧) انظر ك د. لطيفة الزيات (الواقع والأسطور فى أنا وهى وزهور العالم) ص ٩ و : محمد كشيك (أنا وهى وزهور العالم) ص ٩٠.

ود، فاطمة الزهراء: (الرمزية فى القصة القصيرة) دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٤٤.

(١٨) ميخائيل باختين: (الخطاب الروائي) ترجمة محمد برادة، دار فكر، القاهرة - باريس، ١٩٨٧، ص ص ٥٨ - ٥٩ وص ٩١ على التوالى.

(١٩) فيشر : (ضرورة الفن) ، ص ٣٥.

الفصل الرابع

«بنية المراوحة بين القصة والحكاية الشعبية»
(رحلة الصعود والسقوط)

أولا: «حكايات للأمير»

ثانيا: «حكاية على لسان كلب»

أولا: مجموعة (حكاية للأمير)

(١-١)

ترتبط مجموعة (حكايات للأمير)[١] ببناء فني متكامل، يقوم على نوع من المزواجة الفنية بين رصد ما يمكن أن يكون تسجيلا لفترة بعينها من تاريخ مصر، برؤية فنية خاصة، وبين تمثل جماليات شعبية وجماعية موروثة لا تنتمي لفترة بعينها. وعبر هذه المزاوجة تقوم قصص المجموعة، الأربع عشرة، باعتبارها وحدة واحدة في إطار واحد، بحيث يمكن قراءة كل قصة منها على حدة، كما يمكن قراءة كل قصة من خلال وضعها داخل سياق المجموعة كلها.

وحدة قصص المجموعة لا تتحقق، فقط، من خلال تكرار كلمة «حكاية» في أحد عشر عنوانا من بين عناوين قصص المجموعة الأربع عشرة ، ولكن تقوم هذه الوحدة - أيضا، وأساسا - من خلال ترابط العالم القصصي الذي تشير إليه هذه العناوين، إذ نجد - مثلا - إشارات لوقائع في بعض القصص يتم تناولها بشكل مفصّل في قصص أخرى. ومن مظاهر هذا الترابط، أولا، ما يقوله المارة للصعيدي (حكاية الصعيدي الذي هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم): «ما حدث لك يا فلان حدث لعبد الحليم أفندي»، وهي عبارة

تجد تفصيلها فى قصة أخرى هى «حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء». ومن مظاهر هذا الترابط، ثانيا، مانلاحظه من أن بعض أحداث القصص يعد استكمالا - أو ردا على - بعض الأحداث فى قصص أخرى، فنجد، مثلا، حيلة الأم لكى ترتفع طبقيا بابنتها الفقيرة بتزويجها من عريس غنى (قصة «حكاية أم دليلة طاهية الموت») ثم نجد ما يشبه الرد «الأخلاقى» على هذه الحيلة، فى ذلك المصير المؤلم الذى تنتهى إليه الفتاة الفقيرة التى نجحت فى الاقتران بعريس غنى (قصة «حكاية الريفية»).

ومن مظاهر هذا الترابط، ثالثا، ما تقوم عليه قصص المجموعة من تراتب، على مستوى الزمن، كما سنلاحظ تفصيلا. وأخيرا من مظاهر هذا الترابط نهوض قصص المجموعة على افتراض وجود راو يقوم بحكى القصص أو الحكايات، و أمير يستمع لهذه الحكايات أو القصص، وهو افتراض قائم فى قصص المجموعة جميعا.

(١ -٢)

من عنوان المجموعة - فى طبعتها الأولى: (حكايات للأمير حتى ينام)[٢]، ومن مدخل حكايتها أو قصتها الأولى: «الحمد لله الذى لم يسلبنى كل نعمة فمنحنى نعمة الخيال (...) والثناء الثناء عليك أميرى.. أقول» (ص٣)، يبدو لنا أن الكاتب يزمع إقامة عالم فنى مواز للأثر الشعبى (ألف ليلة وليلة)، وهذه الموازاة تتحقق - بالفعل -

على مستويات عدة، كما سنرى). ومن الإبهام الذى يغلّف به الكاتب «الأمير» المخاطب، والفقر الذى يحاصر به الراوى، تتضح المسافة بين «الأمـيـر» و«الراوى» فى (حكايات للأمـيـر) وبين «شـهـريار» و«شهرزاد» فى (ألف ليلة وليلة)، بحيث تتجاوز العلاقة بينهما مجرد «الموازاة» الحرفية إلى علاقة «التمثل»، بما فى علاقة التمثل من إمكانات للحذف والإضافة والاختلاف، بجانب إمكانات التشابه.

العلاقة بين (حكايات للأمـيـر) و (ألف ليلة وليلة) ليست علاقة إطارية فحسب. فبجانب الإطار القائم على وجود كل من القاص الراوى - (أو القاصة الراوية) - والأمير - (أو الملك) - المستمع، وبجانب عـمليـة «القص التـفـريعى»، أو «القص داخل القص» فى كل من العملين، فإن (حكايات للأمـيـر) تستعير من (ألف ليلة) الكثير من التقنيات والعناصر والمواقف القصصية واللغة الفنية، وتتمثلها عبر هذه العناصر جميعا. من ذلك، مثلا، الاستشهاد بأبيات (تبدو مرتجلة) من الشعر، فى بعض المواقف القصصية، حيث تقوم هذه الأبيات بدور وظيفى فى القص، فتختزل أحداثا، أو تعلق على أحداث، أو تصوغ مغزى نهائيا إجماليا لأحداث (انظر الأبيات التى يستشهد بها الفران، مثلا، فى قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ١٨٤). أيضا تلتقى (حكايات للأمير) مع (ألف ليلة) فى ظاهرة الاستشهاد ببعض الحكايات داخل حكايات أخـــرى. وفى هذا الإطار نجـــد بعض الحكايات المستشهد بها فى قصص المجموعة تنتمى، بوضوح، لألف

ليلة وليلة؛ من ذلك مثلا نهاية «حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم»: «وهكذا ضيّع الصعيدى عمره كما ضيعت بائعة اللبن الحمقاء اللبن» (القصة - ص ٣٩) التى تستشهد بحكاية مذكورة فى (ألف ليلة..) بتنويعات متعددة (٣).

كذلك، من الأواصر بين (ألف ليلة وليلة) و (حكايات للأمير)، ما نلاحظه من أن بعض شخصيات قصص المجموعة يعد امتدادا، أو إعادة صياغة، لبعض شخصيات هذا الأثر الشعبى. من ذلك شخصية «أم دليلة» (فى قصة «حكاية أم دليلة طاهية الموت) التى تتشابه مع شخصية «دليلة» صاحبة الاحتيالات والمغامرات فى «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة» (بألف ليلة وليلة)(٤)، والتى تعد - أيضا - امتدادا لصورة العجوز المجرّبة - فى كثير من حكايات (ألف ليلة) - فى سعيها للوصال بين المتحابين أو تدبيرها المؤامرات لمساعدة سيدها أو سيدتها أو ضد سيدها أو سيدتها. كذلك يتشابه «صابر» (قصة «..من يعلق الجرس»)، الصياد الفقير، فى رحلة صعوده، مع شخصية «جودر» فى حكاية «جودر ابن التاجر عمر مع أخويه » بألف ليلة وليلة(٥).

وعلى مستوى المواقف القصصية، نجد أن قصص المجموعة تستعير الكثير من (ألف ليلة..). من ذلك، مثلا، العفريت أو الجن

الذى يظهر فجأة للآدمى، غاضبا، يتهمه بالقتل، ويطرده من موضع ما. فى قصة (حكاية الصعيدى الذى هده التعب فنام تحت حائط الجامع القديم» تقول الجنية التى تظهر للصعيدى: «يا فلان يا بن فلان.. **هل ضاقت بك الدنيا** الواسعة فلم تجد غير هذا المكان تزاحمنا فيه أنا وأولادى؟ **لقد قتلت ابنى** يا قليل النظر.. وحتى يخف حزنى على ولدى **عليك أن تفارق بيوتها قبل أن يدركك صبح**» (ص ٣٣). وفى «حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه» يقول العفريت للسائس الأحدب: «**هل ضاقت عليك الأرض** فلا تتزوج إلا بمعشوقتى؟» ثم يهدده آمرا: «أقسم بالله ان خرجت من هذا الموضع **قبل أن تطلع الشمس** (كذا) لأقتلنك[٦] ». وفى «حكاية التاجر مع العفريت» يطلع العفريت، شاهرا سيفه، للتاجر الذى جلس تحت شجرة ليستريح، ويقول له: «قم حتى أقتلك **مثلما قتلت ولدى**»[٧] (انظر أيضا موقف الرجل المتعالم، الجاهل بالقراءة والكتابة، الذى «تفضحه» امرأة تقدم له خطابا ليقرأه. لها.. فى نهاية قصة «حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء» (ص ١١)، وفى حكاية « جملة من نوادر أهل الكرم واللطافة» (بألف ليلة وليلة)[٨].

(٢ -١)

للراوى، فى (حكايات للأمير)، صيغة مركبة: تنهض على بعد إسلامى نجده فى (ألف ليلة) وفى كثير من الحكايات الشعبية

العربية، وعلى بعد آخر يتجاوز رواة الحكايات الشعبية، عموما. وعلاقة هذا الراوى، بالأمير، علاقة مركبة أيضا.

إن هذا الراوى لا يملك «سوى نعمة الخيال»، يحمد الله ويستشهد بآياته ويصلى على نبيه: «وآه يا أميرى الليل أيضا برأسين والله فى ملكه لاشريك له» (ص٨)، «ولسان حالى يقول: ولا حول ولاقوة إلا بالله» (ص١٠)، «والصلاة على النبى الذى أجار غزالة البرلما استجارت به من شر صاحبها اللئيم»[٩] (ص٣).

وهذا الراوى يتجاوز مجرد دور الراوية فى بعض القصص، فيصبح أحيانا معلقا على أحداث القصص: «ولا يعلم دواخل النفوس يا أميرى إلا الله» (قصة «حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب..»، ص ٣٥)، ويتجاوز أحيانا دور التعليق ليصبح مشاركا فى أحداث بعض القصص، مثل

«قفص لكل الطيور»، «هكذا تكلم الفران»، «ترنيمة للأمير». وكما يتبدل موقع الراوى يتبدل أيضا موقع الأمير الذى يتوارى أحياناً ليصبح متلقى القصص - فى عبارات الراوى الاستدراكية - أكثر من شخص. فى «حكاية عبد الحليم أفندى...»، مثلا، يقول الراوى: «لاغرابة ولاحسد يا إخوان ولكنها الحقيقة نحكيها كما جرت» (ص ١٨) ويقول: «وهكذا - يا سادة - كما كان يفطر ضباط مصر يفطر عبد الحليم أفندى» (ص١٦)، ويقول أيضا: «صلوا على طه النبى: فى

نهارين أقام الرجال السوق وشيدوا البيت اللطيف» (ص١٤).

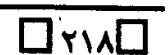
(٢-٢)

وبجانب كون تجاوز الراوى للأمير بوصفه متلقيا، ومخاطبته لنا - نحن على أننا متلقين لحكاياته، كسرا لكل قوانين الإطار المفترض وراء بناء قصص المجموعة، فإن هذا الكسر لا يتم من خلال إلحاح على كيفية محددة للعلاقة بيننا بوصفنا - قراء - وبين قصص المجموعة. فالراوى، فى قصص المجموعة، يتشابة مع الرواة الشعبيين فى مواضع عديدة، إذ يحاول أن يستعيد الوظيفة القولية لهؤلاء الرواة الذين كانوا يلقون حكاياتهم بشكل شفاهى،، وهذا - بالتالى - يضفى على عملية «قراءة» قصص المجموعة طابعا خاصا. والراوى، بدءا من مدخل القصة الأولى فى المجموعة، يؤكد على هذا الجانب «القولى» فى خطابه: «والثناء الثناء عليك أميرى... أقول: » (ص٣)[10]. وهذه المحاولة، للتأكيد على الجانب القولى - لا الكتابى - فى قصص المجموعة، تتدعم بالعبارات الاستدراكية الكثيرة التى تقطع الحدث القصصى، وتتشابه مع ما يسميه علماء اللغة بـ«العبارات الفاتية» التى ترتبط بعملية تلق قائمة على المشاركة الحية، وتقال عادة لعقد الصلة بين القائل والسامع[11] كما تتدعم هذه المحاولة بتلك اللغة القصصية التى تستدعى الأصوات المرتبطة ارتباطا مباشرا بوظيفة

الأذن وليس بوظيفة العين (وسيلة السماع وليس القراءة). في قصة «حكاية عبد الحليم أفندى...» يقول الراوى: «أما القارب فكان يهدر بموتور: فو.. فو..» (ص١٣)، وهذه الظاهرة نجدها مرتبطة بوضوح بالحكايات الشعبية التى دخلت مرحلة التدوين. مثلا فى (ألف ليلة..) يطلع العفريت فى صورة فأر «ويقول: زيق»[١٢] ويسميها علماء اللغة بـ «حكاية الصوت للمعنى»، و تتضح فى بعض أفعال العربية مثل: خرير، فحيح، حفيف.. إلخ[١٣].

(٢ - ٣)

يحدد العنوان الكامل لهذه المجموعة («حكايات للأمير حتى ينام») العلاقة بين الراوى وبين الأمير المفترض، بحيث تصبح كلمة «حتى» فى هذا العنوان إشارة إلى استمرار الحكى لهذه الأمير، على مستوى الزمن، «إلى أن» ينام، أو الحكى له لكى يستطيع التغلب على الأرق ومن ثم يستطيع النوم (وأرق هذا الأمير، هنا، يمثل امتداداً «للتيمة» التى اعتمدت عليها أبنية قصصية كثيرة موروثة، قامت على افتراض وجود ملك أو أمير، مصاب بالضيق أو الأرق، وراو، أو راوية، يحاول - أو تحاول - رفع هذا الضيق أو الأرق عنه بواسطة الحكايات[١٤]. ولكن احدى قصص المجموعة - «هكذا تكلم الفران» - تنهض على تعديل قيام الخطاب القصصى على علاقة «الراوى / الأمير»، فتجعل من الراوى متلقيا (أيضا مصابا - كذلك بالأرق وإن



كانت أسباب أرقه مختلفة عن أسباب أرق الأمير) للحكاية، وتجعل للحكاية زوايا أخر (هو «الفران» - أحد الشخوص القصصية)، وتقوم هذه القصة على تقديم وظيفة أخرى للحكى، بحيث لا تقتصر هذه الوظيفة على دفع الأرق عن المستمع للحكايات، بل يصبح الحكى وسيلة للوصول لدرجة أكبر من الوعى بتناقضات الواقع، ومن ثم لوجود درجة أكبر من الأرق المصاحب للعيش فى هذا الواقع. الراوى المفلس، الذى يعانى الفقر «وتقلبات الزمان»، والذى يصبح متلقيا، يقول - فى نهاية القصة - عن الفران وحكاياته وأحلامه : «والله لقد جعلنى أفكر ساعة، وأشرد ساعة، وأنام - أنا المفلس - على حب وكره... وها أنا **فى يقظتى** - ككل الفقراء - أطمع فى الحصول على الجرة الذهبية» (ص ٨٦).

(٣ - ١)

مع هذه الأواصر، بين قصص (حكايات للأمير) وحكايات (ألف ليلة وليلة)، فإن قصص هذه المجموعة تتجاوز كونها مجرد إعادة إنتاج لهذا الأثر الشعبى القديم، كما تتجاوز كونها مجرد إعادة إنتاج لأى أثر شعبى آخر.

إن استخدام تقنية «القص التفريعى»، مثلا، وهى التى نجدها فى قصص «حكايات للأمير» كما نجدها فى حكايات «ألف ليلة وليلة» - وتمتد لتشمل آثارا أدبية وشعبية أقدم من «ألف ليلة.. »[١٥] يتجاوز

فى قصص المجموعة كونه تكأة فحسب أو ذريعة لمواصلة الحكى، كما لا يرتبط بمجرد الاستشهاد بحكايات داخل الحكايات من أجل استخراج العظة أو العبرة أو البحث عن تسلية من الماضى، بل يصبح - هنا - وسيلة لتقديم زوايا متعددة من العالم القصصى نفسه. فمثلا القصة التفريعية حول «الفيلم» الذى يحرص الراوى على أن يقصه لأميره (قصة «حكاية بزخارف» - ص ص ٤٨، ٤٩) لا ترمى إلى التعليق من الماضى على الحاضر، بل ترتبط - عضويا - بالحاضر القصصى نفسه الذى تجسده القصة، إذ تكشف بعدا آخر من أبعاد هذا الحاضر.

وإذا كان بعض الباحثين[١٦] يقيمون نوعا من الموازاة بين «القص التفريعى» فى (ألف ليلة..)، وبين التكرار اللانهائى للوحدة الواحدة فى فن «الأرابيسك» العربى، بما فى هذا التكرار من «تجريد»، فإن القص التفريعى، فى قصص هذه المجموعة، لا ينبع من التجريد ولا يصب فيه، كما أنه ليس تكراراً للوحدة الواحدة دونما إضافة. إن التعدد، فى القص التفريعى، هنا، بمثابة تنوع كيفى وليس مجرد مراكمة عددية.

(٣-٢)

تختلف قصص المجموعة، على مستوى استخدام الزمن، عن «الحكايات الشعبية». فإذا كانت الحكايات الشعبية تبقى فيها

الحواجز قائمة بين زمن القص (الحاضر القصصى) وبين زمن الوقائع (ماتحكى عنه القصة)، حيث يبقى الراوى الذى يحكى فى زمن حاضر، هو زمن القص، مجرد «ناقل لشئ حدث فى زمن ماض»، وحيث «رواة الحكايات الشعبية الذين ينقلونها، شفاها (كذا) أو تدوينا، يظهرون حرصهم على عدم المداخلة بين الزمنين»[17]. فإن هذين الزمنين يتداخلان ويمتزجان فى قصص المجموعة، كما أن الراوى فى معظم القصص ـ كما أشرنا ـ يتدخل بتعليقاته المتعددة على الأحداث، كما يتدخل بالمشاركة فى بعضها، بحيث يصبح هو نفسه جزءا من «زمن الوقائع»، بما ينأى به عن أن يكون صورة مطابقة للرواة الشعبيين، وبما ينأى ببناء (حكايات للأمير) عن أن يكون مضاهاة لبناء الحكايات الشعبية.

أيضا ينتفى «الطابع الإخبارى»، المرتبط بالحكايات الشعبية، من قصص (حكايات للأمير)، فليست هذه القصص مسيجة بزمن ماض، معزولة عن الحاضر، كما لا يكتفى راويها بأن يكون مجرد «ناقل» لحكايات منتهية. تستعير (حكايات للأمير) من الحكايات الشعبية، إذن، صيغتها الزمنية الخارجية فحسب، وداخل هذه الصيغة تجعل الزمن الحاضر كأنه زمن ماض، إنها تلبس الحاضر صيغة «ماضوية» إذ تقص عن هذا الحاضر بصيغة «ماضية» بحيث تبدو «كأنها» حكايات شعبية مكتوبة لقراء أو مستمعين سوف يجيئون فى

زمن قادم، تال لزمن الحاضر القصصي، أي أنها تخلق مسافة وهمية ما مع هذا الحاضر لكي يمكن رؤيته بعين تنتمي للزمن المحتمل.

وداخل هذا الصيغة، يظل الحاضر القصصي واضحا، ومرتبطا - ارتباطا لا لبس فيه - بزمن مرجع بعينه في الواقع الخارجي. ولعل في اصطناع هذه الحيلة - تغليف الحاضر بصيغة ماضوية - ارتباطا بالمفهوم السائد حول الماضي، من حيث هو زمن يشير استخدامه إلى قدرة ما على «الإيهام بالحقيقة»، ويرتبط بإضفاء طابع القداسة الذي يحيط - عادة - بالخبرات والوقائع القديمة.

(٣-٣)

فإذا كانت الحكايات الشعبية تتجنب كل تاريخ زمني واضح، حيث الأحداث فيها تدور في ماض غير مرتبط بتاريخ بعينه، فإن قصص (حكايات للأمير) لا ترتبط بهذا المنحى، إذ تشير هذه القصص إشارات كثيرة للزمن المرجع أو الزمن الإطار، وترتبط هذه القصص - أو أغلبها - ارتباطا واضحا بفترة - أو فترات - بعينها.

فضلا عن انتفاء الماضي البعيد، غير المحدد، عن بعض قصص المجموعة، بإشارات كثيرة إلى مخترعات حديثة (نور الكهرباء - الطائرات التي تدور بمراوح أو بأجنحة - القارب الذي يهدر بموتور.. إلخ) وأيضا بإشارات كثيرة لوقائع تاريخية محددة، فإن هذا الماضي

البعيد، غير المحدد، يتعين تماماً من خلال تركيز عدد كبير من القصص على تناول فترة بعينها من فترات تاريخ مصر المعاصر هى الفترة التى سميت بفترة «الانفتاح»، أثناء حكم أنور السادات لمصر. فتشير إحدى القصص لهذه التسمية، وتستخدم بعض العبارات الدعائية التى أحيطت باسم السادات، والشعارات التى رفعت فى تلك الفترة: «صباح يوم افتتاح بوتيك ميامى - جاء العمال ورشوا الرمل أمام البوتيك، (...) وعلقوا الصورة وقد كتب تحتها بخط كبير **(كبير العائلة بطل يوليو ومايو وأكتوبر وكل شهور السنة)**»، كما نشرت الصحف الصباحية الثلاث (...): «محمد كمبل إخوان يبشر المواطنين بمصر القديمة (...) ويخطو أول خطوة له مع بداية عصر الانفتاح على طريق العلم والإيمان» (قصة «حكاية ميلودرامية» - ص ٥٨ والتشديد لنا)[١٨].

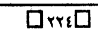
أيضا يخالف استخدام مستويات الزمن فى قصص المجموعة - فى محاولة موازاة فترة، أو فترات، تاريخية متتالية، على المستوى الخارجى - استخدامه فى الحكايات الشعبية التى تقتصر على استخدام زمنها الداخلى الخاص، ومن هذه الناحية يمكن أن نلاحظ أن قصص المجموعة تكاد تكون موازاة لانتقالات بعينها فى تاريخ مصر. فالحكاية الأولى، «من الزرقة الداكنة حكاية»، ترصد رحيل المستعمر عن البلاد بعد أن ترك نفرا أصبحوا سادة جددا . والحكاية

الثانية، «حكاية صيف»، تجسد رعب «القرين» - وارث السلطة والثروة - وتوجسه من ثورة أصحاب الأرض الحقيقيين. والحكاية الثالثة، «حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء»، تسجل تعرية خلفاء المستعمر الذين أصبحوا سادة جددا. وتتوالى القصص/ الحكايات لتكشف واقع ما بعد هؤلاء السادة الجدد حتى تصل إلى فترة السبعينيات من هذا القرن.

هذه الموازاة القصصية لزمن خارجي بعينه، بما تتضمن من اشارات عديدة، تفصيلية، لوقائع محددة فى هذا الزمن الخارجى[١٩]، تشير إلى ما يمكن تسميته بـ «الإحساس بالواقع» الذى يعد إحساسا فاصلا يتخطى بالقصص القصيرة، بشكل عام، «مرحلة الحكايات».

أيضا يختلف استخدام الزمن الداخلى فى بعض قصص المجموعة عن استخدامه فى الحكايات الشعبية، إذ ينكسر الزمن المتسلسل، التعاقبى، المتدفق دائما إلى الأمام، الذى يعد سمة من سمات الزمن فى الحكايات الشعبية، فى بعض قصص المجموعة، حيث تكثر الاسترجاعات لأزمنة سابقة على الحاضر القصصى (راجع قصص هكذا تكلم الفران»، و «حكاية بزخارف» و «حكاية ميلودرامية» و «حكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس»).

وإذا كانت جزئيات قصص المجموعة، فى تعاملها مع كيفيات



تحديد الزمن (الفيزيقى)، تعتمد مقاييس غير محكمة، هى استمرار للمقاييس نفسها المستخدمة فى بعض الحكايات الشعبية - فإن فى هذه التقنية محاولة لا للارتباط بكيفيات تحديد الزمن فى الحكايات الشعبية فحسب، وإنما أيضا - وأساسا - للارتباط بالإحساس بالزمن على مستوى الواقع الحى المعيش، فما زالت، حتى الآن ، فى هذا الواقع المعيش، الإشارات إلى أجزاء الزمن تأخذ طابعا عاما لا يقبل التفتيت إلى أجزاء صغيرة.

وربما يكون قريبا من هذا الارتباط ، بين الإحساس بالزمن فى قصص المجموعة والإحساس به على مستوى الواقع الشعبى الحى، تلك الفكرة المتعلقة بتقلب الزمان، وبأن الحاضر القائم هو أسوأ الأزمنة، وهى الفكرة التى نجدها فى كثير من الأغنيات الشعبية وفى كثير من أحاديث الناس فى مصر (كبار السن خصوصا)، وهى - أيضا - الفكرة نفسها التى تجد أصداء لها فى العديد من تعليقات الراوى التقييمية التى تتقاطع مع سرد الأحداث بالقصص: «لا حول ولا قوة إلا بالله..**وآه من زمن أعيشه**» (قصه «حكاية عن الطير الأليف والطير الجارح» ص ١٠٠)، و : «قلت له: لا تهتم.. فالدنيا دون والناس دون**والزمان دون**»، و «**قلب لى الزمان وجهه** وأدار ظهره فعز النوم» (قصة «هكذا تكلم الفران» ص ٧٦ وص٧٣ على التوالى)، و : ولما هم صرخت لأجمعكم لتشهدوا ما صار إليه حال نفر من رجال **هذا الزمان**» (قصة «قفص لكل الطيور» - ص ٦٣).

عبر المراوحة، بين اعتماد «زمن مطلق» يتجاوز الزمن العابر ويشمل كل الأزمنة، وبين «التعين» الذى يحصر الزمن القصصى، المحدد، لقصص المجموعة، فى فترة يمكن تعرفها على المستوى الخارجي - يتراوح أيضا رصد الواقع الطبقى لشخوص (حكايات للأمير)؛ حيث يتم - تارة - اختزال هذا الواقع فى مجرد تناقض ثنائى بسيط، بتسميات قديمة، ويتم - تارة أخرى - رصد هذا الواقع، بتفاوتاته المعقدة، بصيغ تتجاوز الثنائية البسيطة.

فى المنحى الأول ينقسم عالم القصص، بالتسميات نفسها التى تستند إلى رؤى الحكايات الشعبية، إلى مجرد «سادة» أغنياء، و «عبيد» فقراء: «طوحت برأسى - كما يفعل السادة - ورددت التحية ومرقت من الباب» (قصة «وهكذا تكلم الفران» - ص ٧٦)، «فالناس عبيد وسادة وكذا السمك أيضا» (قصة «من يعلق الجرس» - ص ٩٣)، «رفع الكونت كوبه - فرفع الأسافل أكوابهم وقرعوها كأنهم السادة منذ زمان بعيد » (قصة «من الزرقة الداكنة حكاية» - ص ٥)، ليت اللقاء ما تم «تحت الشجر الذى يشتعل بالنور إذا ماداهم الغروب بيوت السادة» (قصة «حكاية بزخارف» - ص ٥١).

وفى المنحى الثانى، يتم - بتفصيل وتعقيد أكبر - تناول عالم الفقراء، بقوانينه، وأشكال وطأته، ومصائره، ومحاولات البعض

للفكاك من وطأته. وفى هذا العالم سنجد أن كل بنت فقيرة تحيا «بانتظار زوج فقير يمسك بيدها يقودها للعيش معه فى قفص» (قصة «حكاية الريفية» - ص ٢١) ، وسنجد أن هؤلاء الفقراء «يخرجون إلى دنيا الشوارع بملابس الحيوان، رجالا يلتقطون الرزق بمناقير الطير» (قصة «حكاية بزخارف» - ص ٤٦)، وبعضهم يكدح ليحصل على أجره «بخناق» (قصة «هكذا تكلم الفران» - ص ٨١).

وفى مقابل عالم الفقراء، هناك رصد لعالم آخر، خال من أشكال الحرمان، ولكن هذا الرصد يتم من خلال منظور ينتمى للراوى والفقراء؛ حيث نجد نوعا من «التشهى» للطعام و«التوق» لحياة الدعة والراحة يصبغان هذا الرصد، فى هذا العالم، المفارق لعالم الفقراء، سنجد إشارات إلى «لحوم مقلية ولحوم مشوية.. بط وديوك رومية وسمك ودجاج وفاكهة أيضا ونبيذ» (قصة «حكاية بزخارف» ص ٤٨)، وإلى مراتب المطاط المحشوة بالهواء الرطب، وورق الزينة، واستخدام الشوكة والسكين (ص٥).. الخ، أيضا، صفحات ٢٤، ٣٠، ٥٣).

التشهى والتوق للراحة يرتبطان بما تجسده قصص المجموعة من مسافة بين هذين العالمين المتناقضين: عالم الغنى والأغنياء (السادة)، وعالم الفقر والفقراء (العبيد). وتتأكد هذه المسافة، فى قصص المجموعة، بكيفيات متعددة، عبر إحداها يكون الحس الساخر من

العالم الغنى وسيلة لتأكيد هذه المسافة، فيصيح أحد الحرفيين الفقراء فى حفل عرس: «الصعايدة ونحن نبنى العمارات ونعمر أم المدن ولا نسكن فى العمارات.. السلام لاصحاب العمارات» (قصة «حكاية الصعيدى..» ص ٣٨)، وعبر إحداها تتأكد هذه المسافة بصيغة تجعلها قدراً غيبياً، جبرياً، لا راد له، يشار إليه بنوع من التسليم، حيث «لافكاك لبنت الفقراء من ظلمة المصير المحتوم المسطور فى لوح الغيب إلا بالفعل الزاعق» (قصة «حكاية الريفية» ص ٢١).

(٤ - ٢)

هذا «الفعل الزاعق» ، أو محاولة الفكاك - الفردى - من «المصير المحتوم»، حلم يراود الكثير من شخصيات قصص المجموعة، فنلاحظ - من ناحية - نوعا من الأمنيات والأحلام، لدى بعض الشخصيات، بالحصول على ثروة مفاجئة، تأتى من العثور على «جرة ذهبية» أو من ميراث جدة ثرية تركية مجهولة - ليس لها وجود - تموت «باستنبول»، أو من حل لغز قديم والحصول على ثروة كمكافأة لهذا الحل (راجع قصة «هكذا تكلم الفران»)[٢٠]، ونلاحظ - من ناحية ثانية - أن هناك شخصيات أخرى تتجاوز مستوى الأمنيات والأحلام أو الاكتفاء بالسخرية وتحاول - بالفعل - أن تقفز على واقعها الطبقى. وفى هذا السياق الأخير، والأغلب بين شخصيات المجموعة نجد محاولة البعض للصعود الطبقى عن طريق العمل «فى خدمة المستعمر ثم السادة

الجدد»)[٢١] (قصة «حكاية عبد الحليم أفندى...»)، أو عن طريق الحصول على ثروة من خلال بيع الابنة، الفقيرة الجميلة، لكهل غنى (قصتا «حكاية الريفية» و «حكاية أم دليلة طاهية الموت»)، أو من خلال اقامة علاقة غريبة بين شاب فقير وكهل غنى (قصة «حكاية بزخارف») أو الصعود على أكتاف - وربما أيضا: أنقاض - الفقراء الآخرين إلى مصاف القابعين على المقاعد الجامدة، المحركين بأموالهم كل شخص وكل شئ (قصة «.. من يعلق الجرس»).

مآل هذا الصعود الفردى، بل ومآل مجرد الحلم به، تجسده قصص المجموعة بنظرة أخلاقية صارمة حاسمة. فبناء معظم قصص المجموعة يبدأ من النقطة الأولى فى رحلة صعود - أو حلم بصعود - طويلة، نحو القبوع والاسترخاء والدعة والثروة الضخمة، وكلاهما - الصعود أو الحلم - ينتهى بالسقوط من حالق:

على مستوى الحلم، يعود «الفران» - الذى غاب وراء حلمه بثروة مفاجئة - إلى معاناة واقعه المؤلم حيث يكدح ولا يحصل على أجره، ويسقط الصعيدى، الذى حلم بأن يستريح فى عمله بوابا لإحدى العمارات - من أعلى «السقالة» التى راوده وهو يعتليها.

أما الذين صعدوا بالفعل - وليس بمجرد الحلم - صعودا طبقيا فرديا، فيعودون - فى نهايات القصص - إلى ما قبل صعودهم وفى بعض القصص بعد أن يكونوا قد دفعوا ثمنا باهظا مقابل هذا

الصعود.

تنتهى قصة «حكاية صيف» «بالقرين» (الذين صعد عن طريق «وراثة» سيطرة المستعمر - الكونت) وهو يعانى رعب الإحساس بالموت الوشيك (ص٩).

وتنتهى قصة «حكاية عبد الحليم أفندى.. » (الذى صعد بخدمة المستعمر ثم السادة الجدد) بعبد الحليم أفندى وقد عاد إلى حضن أمه، خائفا باكيا مذعورا، ومتخليا عن كل ماحققه (ص٢٠).

وتنتهى قصة «حكاية الريفية»، حيث الفقيرة التى تتزوج من غنى، بها وبزوجها وقد أصبحا فرعين يابسين، جاءهما ملاك الموت «فقصفهما وطوحهما لريح الخريف الأبدية»، بعد أن حكم عليهما بعدم الإنجاب، إذ «استعصى عليهما الحب الذى يوحد الأجساد ويثمر البنين» (ص٢٦))[٢٢].

وتنتهى قصة «حكاية بزخارف»، بعباس (الفقير الذى انتشله من فقره أحد الأغنياء) وقد قذف به إلى «إصلاحية» سوف يعامل فيها «بأيدى بشر فى الغالب الأعم كالكل قساة لا يرحمون» (ص٥٣).

وتنتهى «حكاية ميلودرامية»، أيضا، بـ«حنا» (الذى حاول الحصول على ثروة عن طريق السرقة) وقد ألقى فى «دار رعاية وإصلاح حكومية» (ص ٦٠) بعد أن قضى فى حجرة مظلمة بشقوقها تسكن الحشرات، ليلتين كاملتين.

وفى قصة «من يعلق الجرس» . ينتهى الأمر بصابر (الذى تجاوز فقره ونجح فى أن يصبح المحتكر الوحيد فى سوق السمك) وقد «هزمه الزمن»، يجلس فى انتظار الموت: «كما يرقد المال فى خزائنى سأرقد (باردا كالفضة) «أيامى يجرها ليل أسود ونهار أبيض إلى المقبرة»، «بذهبى سأشترى أجمل بناتك أيها الزمان لتلبس بعدى ثوب الحداد، وتنفخ بطنها من أى ابن زانية » (ص ٩٤).

وأخيراً فى «ترنيمة للأمير» ينتهى الفقير (الذى صعد بالزواج من غنية) إلى نهاية مأساوية، حيث يصطدم جسم الطائرة التى يقودها بافريز «فاحترقت الطائرة واحترق هو واحترقت هى » (ص٩٨).

(٤-٣)

هذا «النهايات - المصائر»، التى تنتهى إليها هذه الشخصيات والتى ربطها د. شاكر عبد الحميد بوجود تفاوت كبير بين هذه الشخصيات: «بين صفاتها وخصائصها الأصلية وتراثها الذى تحاول الفكاك منه، وبين صفات ومتطلبات هذه البيئات الجديدة» التى أصبحت تحيا فيها هذه الشخصيات بعد صعودها)[٢٣]، هى ما يجعل معظم نهايات هذه القصص تقترب من نهايات «الحكايات الشعبية فى مغزاها الأخلاقى»)[٢٤]. إن الطابع الفردى الذى تتسم به محاولات هذه الشخصيات للصعود، على حساب الآخرين غالبا، يجعل صياغاتها قريبة من صياغة «الشخصيات الشريرة»، فى

الحكايات الشعبية، ومن ثم تلاحق هذه الشخصيات القصصية بالمصير نفسه الذى تلاحق به الشخصيات الشريرة فى الحكايات الشعبية، وبذلك يبرز، فى قصص المجموعة، ذلك « المغزى الخلقى» الذى أبرزته حكايات ألف ليلة والعديد من القصص الشعبى»[٢٥]. ولكن المغزى الخلقى هنا لا يرتبط بخير مطلق أو بشر مطلق، كما كان التقسيم الثنائى الساذج فى شخصيات القصص الشعبى، بل يرتبط هنا بما يشبه قوانين التغير فى مجتمع ما. إن سقوط هذه الشخصيات، فى نهاية محاولاتها للصعود الفردى، ولتجاوز واقعها الطبقى، يؤكد استحالة هذا الصعود الفردى، ويؤكد - فى الوقت نفسه - ضرورة امتلاك وعى جماعى يتيح تجاوزاً جماعياً لهذا الواقع الطبقى.

(٥)

يرسم الكاتب هذه الشخصيات بنوع من المراوحة بين الخصوصية والتعميم. فنجد الشخصيات، فى أغلب القصص، تقدم دون استخدام أسماء، باكتفاء بصفات تشير الى مهن، أو علاقات أسرية، أو انتماء إقليمى، أو مكانات اجتماعية (الكونت - القرين - الحداد - الأم - الإنجليزى - زوجة كبير ضباط المطار - المرأة العجوز - ابن الأكابر - الرجل الفنى - الحرفى - الصعيدى - الراقصة - الغنى - الضرير - الخرساء - البنت الفقيرة - صاحب القلعة - غلام صاحب

القلعة - الفران - صاحب الفرن - التجار - الأستاذ - بنت نافخ الكور.. إلخ.

وإذا كان عدم ذكر أسماء الشخصيات يمكن أن يفهم على أنه محاوله «للتأكيد على واقعية» الحدث، وعلى أنه نوع من الارتباط بمنحى وعظى، فى مرحلة ما من مراحل تطور فن القص فى الأدب العربى، فإنه هنا لا يرتبط بهذا المنحى. فعدم ذكر اسماء الشخصيات، هنا يقوم على نوع من الاختزال ينأى عما يرتبط بالخصوصية الفردية التى تميز - عادة - شخصيات يتم التركيز على أبعادها الداخلية (كما هو الأمر فى بعض قصص تيار اللاشعور) أو على أبعادها الخارجية بمنحى تشييئى (كما هو الأمر فى بعض الاعمال التى تنتمى لمدرسة جرييه وساروت). إن معظم الشخصيات، هنا، تنهض على مراوحة بين الخصوصية وبين القابلية للتعدد، على مستوى الزمن الواحد، وعلى مستوى الأزمنة المتعددة. إنها شخصيات يمكن أن تتشابه مع شخصيات أخرى فى حاضرها القصصى (وهذا جزء من محاولة تناول فترة تاريخية مرجعية بعينها)، كما يمكن أن تكون امتدادا لشخصيات أخرى فى القصص الشعبى القديم (وهذا جزء من محاولة التأكيد على «مغزى أخلاقى» بعينه).

يرتبط بهذا كون استخدام اسماء معينة، فى حالات نادرة

بقصص هذه المجموعة، وثيق الصلة «بالوظائف» التى تقوم بها هذه الشخصيات فى البناء القصصى. فى « قفص لكل الطيور» نجد اسم «وحيد» واسم أو لقب «فصيح»، ويشير الراوى إلى الشخصية الأولى كالتالى: «دق بابى - ففتحت وعجبت أن يكون الطارق جارى الحريص على وحدته، فصحت: من وحيد !! » (ص ٦١). أما الشخصية الثانية فهى شخصية محام بليغ، يستخدم المستوى اللغوى الفصيح الموروث - كما سنرى - فى مرافعاته!

داخل هذا الإطار، تبدو عناصر بناء الحدث فى قصص المجموعة كأنها تتحرك -وفق قانون جبرى - نحو مغزاها الأخير. ويبدو هذا المغزى الأخير محدداً سلفا، قبل بداية القصص نفسها. يتضح هذا فى وجود ما يمكن تسميته بـ «مدخل إجمالى» - فى كثير من القصص - ينتمى زمنيا إلى ما بعد الجملة الأخيرة فى القصة، ويوضع فى بدايتها مومئا إلى معرفة مسبقة بكل ما يلى هذه البداية: «هذا نور مأتم يا أميرى، لقد مات الرجل الغنى اليوم، والليلة سأقطف لك من حياته الثمرة المرة والثمرة الحلوة» (بداية قصة «..من يعلق الجرس» (ص٨٧)، هذه البداية، التى تنطلق من نقطة تالية لكل أحداث القصة، تنطلق - فى الوقت نفسه - من النقطة التالية لتحقق المغزى الأخلاقى الأخير لهذه الأحداث، أى فيما بعد صعود ثم سقوط «الرجل الغنى» الذى اجتاز رحلة بدأت بمعاناة الفقر وانتهت بأن يصبح «محتكرا» للسوق مستغلا للفقراء. نلاحظ هذا المدخل

الإجمالى، أيضا، داخل الحكايات الفرعية داخل القصص. فى «هكذا تكلم الفران» يبدأ الفران إحدى حكاياته الفرعية كالتالى: «طردنى صاحب الفرن وحرمنى من أجرى لأنى حرقت الأرغفة. لعنة الله على صاحب الفرن ولعنة الله على الأسباب» (ص٨١)، وعلى تفصيله، التالى، لهذه الأسباب تنهض حكايته الفرعية.

هذه المعرفة المسبقة بالأحداث القصصية، والبدء من نقطة تالية لانتهائها، يشير إليها ويؤكدها وجود الراوى نفسه فى كل قصص المجموعة، إنه لا يجلس أمام الأمير لكى «يرتجل» له أحداثا عن وقائع آنية فى حاضر وجودهما القصصى، بل يقص له عن وقائع منتهية بالنسبة له وسابقة على وجوده معه.

وفى تراتب أحداث القصص، ملخصة وراصدة رحلة الصعود والانكسار تستخدم العناوين الفرعية الجانبية التى تقوم بدور اختزالى لهذه الأحداث وتعليقى عليها، فضلا عما تقوم به من دور استعارى وتتابعى على مستوى رصد تواليها.

نلاحظ الدور الاختزالى، التعليقى، مثلا، فى قصة «حكاية الريفية» التى توضع بعض عناوينها كالتالى: «النعيم» - «الحافة» - «الهاوية» وكل عنوان من هذه العناوين يختزل حدثا ويعلق عليه، فى الوقت نفسه. ونلاحظ الدور الاستعارى التتابعى للأحداث فى قصة «حكاية أم دليلة طاهية الموت»، مثلا، التى تجسد رحلة صعود «أم

دليلة» فى صورة موازية، هى صورة «طبخة» الطعام التى تتم على مراحل: «وضع القدر على الكانون» ثم «القدر فوق نار حامية»، ثم «بعدما ينضج الطعام ترفع القدر»، ثم «رش الملح والتوابل».

وتصبح هذه العناوين الجانبية، فى مواضع أخرى، جزءا من أحداث القصص نفسها. وهى تستوى فى هذا مع العناوين الرئيسية لبعض القصص. نلاحظ هذا، على مستوى العناوين الرئيسية - مثلا - فى «حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء»، و«حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم»، حيث يصبح العنوان، بحد ذاته، متضمنا لحدث. وعقب العنوان الثانى، من هذين العنوانين، تبدأ القصة بفعل تال لفعل الحدث المتضمن فى العنوان «هده التعب... فنام»، إذ الجملة الأولى فى هذه القصة هى: «صحا على صرخه».

وهذا المنحى، الذى يتعامل مع العنوان باعتباره جزءاً من الحدث القصصى ، ويمكن ملاحظته، فى بعض الروايات المعاصرة، وفى بعض الأعمال الشعبية المدونة مثل «ألف ليلة» هو - فى الوقت نفسه - بمثابة إشارة إلى «المفاصل الرئيسية» فى تصاعد أحداث القصة نحو خاتمتها المحتومة، المعروفة سلفا، لدى الراوى على الأقل.

(٧-١)

تتعدد مستويات اللغة الفنية فى قصص (حكايات للأمير) تعددا خاصا، بما ينأى بها عن أن تكون مجرد صياغة فنية فردية، وبما يقترب بها (عبر تفاعل المستويات التى تنتمى لأشكال الحكى الشفاهى، مع استشهادات مرتبطة بموروث كلاسيكى، مع مستويات تحاكى «علامات» لغوية تنتمى لعوالم متعددة فى اللغة القصصية) من أن تكون بحثا عن «صوت جمعى» فى هذه القصص.

على مستوى الموروث الفصيح، تستدعى اللغة القصصية فى المجموعة العديد من العناصر. إن البداية بحمد الله، والثناء على نبيه، ثم الثناء على المخاطب (الأمير هنا)، التى تبدأ بها القصة الأولى فى المجموعة، تمثل استمراراً لمقدمات المكاتبات والرسائل ومعظم الكتب التى ظهرت فى التراث العربى الإسلامى منذ عصر التدوين، وتصبح كلمة «أقول» فى نهاية مدخل هذه القصة الأولى بديلا عن تعبير «أما بعد» الذى كانت تختتم به هذه المقدمات. أيضا، على هذا المستوى نفسه، نجد فى بعض القصص لغة تقوم على استخدام السجع. يخاطب الاستاذ «فصيح» - لاحظ التسمية - القضاة قائلا: «فصاحب القلعة قوى مهاب، طويل اليد شديد العقاب باطش لو أصاب» (قصة «قفص لكل الطيور» ص ٦٧). كذلك، فى هذا المستوى، نجد لغة قصصية تتمثل النص القرآنى، فترتبط مثلا تسمية «أم المدن» و «أم

القرى» على لسان الراوى (قصة «حكاية الصعيدى...») بتسمية مكة فى القرآن ، يرتبط قول الراوى: «رد الشمردلى على السلام بسلام أفضل من السلام» (قصة «من يعلق الجرس» ص ٩٠) بالآية القرآنية: «وإذا حييتم بتحية فحيوا بأحسن منها أو ردوها إن الله كان على كل شئ حسيبا».

وعلى مستوى آخر، تقيم اللغة القصصية للمجموعة، فى بعض قطاعاتها، نوعا من المعارضة الساخرة لبعض النصوص الفرعونية القديمة. ففى وصف حلم الفران نقرأ: «السيد الكبير ملك الجاز والغاز لابس القبعة الكبيرة المرشوق بها ريش نعامة والمتحلى بالحلى والأساور وعظام البشر...» (قصة «هكذا تكلم الفران» - ص ٨١) وفى بداية القصة الفرعونية - حسب ترجمة لوفيفر - «أميرة بختان» نقرأ: «هوروس: الثور الشديد، ذو التيجان الجميلة (...)، ذو السواعد القوية، محطم الأقواس التسعة، ملك مصر العليا والسفلى، سيد البلدين».

كما نجد، فى لغة المجموعة، مستوى يوظف لغة التوراة: يقول الزوج لزوجه الصغيرة الجميلة: «أنا لا أرى الجرح.. لكنى أرى رقبتك كبرج لبنان المطل على دمشق» (قصة «حكاية أم دليلة..» ص ٣٠). وفى «نشيد الأنشاد»: «عنقك كبرج من عاج(...) أنفك كبرج لبنان الناظر تجاه دمشق». وأيضا فى قصة «حكاية الريفية»: «وخاطبتهم

بلسان يحفظ قول السابقين: لكل ثمرة أوان قطف ولكل زرع وقت حصاد» (ص ٢٤) وفى «سفر الجامعة»: «لكل شئ زمان ولكل أمر تحت السموات وقت، للولادة وقت وللموت وقت. للغرس وقت ولقلع المغروس وقت ». وفى هذا الاطار، أيضا، تستعير لغة بعض قصص المجموعة اللغة التوراتية التى تشبه جسد المرأة بالثمار ومفردات النباتات (وهو منحى واضح أيضا فى بعض الأغانى الشعبية القديمة)، فتقول البنت لأبيها: «لا تجعلنى كشجرة جف عودها ومال فرعها» وهو يقول لها: «أنت بستان بثمر» (قصة «حكاية أم دليلة..» ص ٢٧)، والراوى يقول - فى القصة نفسها - «قطف العجوز من كل خد برقوقة» (ص٢٩). وفى «نشيد الأنشاد» نقرأ: «بطنك صبرة حنطة مسيجة بالسوسن» و«قامتك هذه شبيهة بالنخلة وثدياك بالعناقيد».

كذلك يدخل ضمن التعدد اللغوى فى قصص المجموعة ما يمثل «علامات» لغوية مستتبة. من ذلك، مثلا، المستوى اللغوى الذى يحاكى لغة «العقود القانونية». ولكن هذه المحاكاة تتم هنا عبر نوع من «التبعيد» الذى يضفى طابعا تاريخيا على لغة «العقد القانونى القصصى»، مما يجعل هذه اللغة توازى لغة العقود القانونية المعاصرة، وتنأى عنها، زمنيا، فى الوقت نفسه. يمثل هذا «نص الاتفاق» بين «صابر» و«شيخ السماكين» الذى يورد الراوى نصه:

«على بركة الله نشهد نحن الشهود أن شيخ العرب صابر بن فلان من فلانة سيبيع كل عشرة قناطير من السمك الطيب لشيخ السماكين الشمودلى بين فلان من فلانة بسعر القنطار ثمن فضة والعقد قائم لمدة شهر قمرى وقابل للتجديد (...) والعقد نافذ المفعول من بعد طلوع شمسين» (قصة «من يعلق الجرس» - ص ٩١). إن الطابع التاريخى هنا، فى تحديد زمن استمرار نفاذ العقد، وفى تحديد سعر القنطار بتسمية لعملة كانت مستخدمة فى العصور الوسيطة، فى تقاطعه - أى هذا الطابع التاريخى - مع اللغة القانونية المعاصرة المعروفة، يقيمان معا هذه المراوحة بين الزمنى المحدد واللازمنى ، التاريخى القديم، بين الإطار المحدود الذى يمكن الرجوع إليه وبين الدائرة الرحبة حيث إمكان الإحالة لعالم قديم ممتد.

(٧ - ٢)

وفى (حكايات للأمير) تتخلل لغات الشخصيات استشهادات بأمثال موروثة، وأشكال من تمثل العبارات الأدبية السائرة أو محاكا صياغاتها. الشيخ صابر يقول: «الناس تقول **(الذى أوله شرط آخره نور)**، وأنا أقول لك يا شيخ: (هات نصف الثمن فورا.. وأنفذ أنا اتفاقى، **والعقد على رقبتى سيف**» (قصة «من يعلق الجرس» ص ٩٠). والفران يصرخ فى زوجته: «لايا أم أسماء.. **حرة العرب تجوع**

ولاتاكلبثدييها» (قصة «هكذا تكلم الفران» ص ٨٣) وترد عليه زوجته: «ولعلمك ياقنطار خشب ويادرهم حلاوة انى من اليوم سأخدم فى بيوت الأغنياء حتى لانهلك من الجوع» (ص٨٦). وعبد البصير يقول لوحيد: «ابصق فى عبك يا حبة فى عقد من لؤلؤ نضير» (قصة «قفص لكل الطيور» - ص ٦٤) ويخاطب الفران نفسه: «حاور أيام الخراء بالنوم والفساد» (ص ٨٤) - والراوى يقول عن الفران بعدما رآه ثم عرف قدراته: «سبحانك ربى .. تبوح بسرك لأضعف خلقك» (ص٧٤).

(٧-٣)

كذلك نلاحظ، فى قصص المجموعة، ذلك الجنوح إلى التجسيد الذى لحظناه فى مستوى من مستويات اللغة القصصية والروائية لبعض قصص الكاتب من قبل، وهذا الجنوح للتجسيد يقوم، هنا، بتحقيق وظائف متعددة. ففضلا عن كونه استمرارا للمحاولة الإنسانية الممتدة بطول التاريخ الأنسانى لـ «تقريب المرئى ليصير ملموسا»، فإنه - أيضا - يسهم فى إضفاء الطابع اللازمنى، الذى أشرنا إليه، على عالم قصصى له إطاره الزمنى الخارجى المتعين، حيث يرتبط هذا التجسيد، هنا، بنزوع إلى تقديم «استخلاصات» للعالم القصصى، تنأى به عن الانحصار فى إطار محدود، وتجعله - مثل الحكايات الشعبية - قابلا للتلقى على مستويات متنوعة، فضلا

عن محاولة إشباعه بمنحى تعليقى.

فى هذا الإطار يصبح **الكلام** بمثابة «أثواب من حرير هفهاف مطرز بالترتر الغماز ناعم نعومة بطن حية تلدع» (قصة «حكاية بزخارف» ص ٤٧)، وتصبح **الدنيا** «الأم الحاقدة ذات الفصول» (قصة «من يعلق الجرس» ص ٨٩) التى «تدير ظهرها للسنين ثم تقبل بوجه ضاحك وجيد مثقل بالأجراس» (ص٤٧)، وتصبح الشمس «ألف رمش من نور وألف رمش من نار» (قصة «من الزرقة الداكنة حكاية» ص٣)، ويصبح ضوء مصباح الكيروسين «الشيطان بعينه، بألسنة من نار ودخان يطوح بسكاكين مثلومة من ظل وسكاكين من نور» (قصة «حكاية برأس وذيل» ص٤٣). وهكذا «طيور الهواء تجفف شعر البنت» (ص٩٩)، ومن حروف الهجاء تنظم «العقود من خرز» (ص٤٨)، أو تفتل الحبال التى «تصلح لشنق أدمى وربط دابة وتقييد وحش وإغلاق طريق» (ص٤٩)، والولد الذى يحدق فى إعلان السينما «يدمى بمنقاره أجساد فتيات الاعلان» (ص١٠٠)، والقبلتان اللتان تنثران فى الهواء تصبحان «زهرتين شم ريحهما عباس فداخ وأفاق» (ص٥٠).. إلخ.

ومع هذا التجسيد، تنهض لغة القص، فى بعض مستوياتها، على نوع من علاقات التكرار (وهى سمة من سمات الموروث اللغوى الشعبى، عملت على حفظه فى الذاكرة). وتقوم هذه العلاقات هنا

بوظيفة تأكيدية، وأحيانا ساخرة، سواء كانت هذه العلاقات التكرارية قائمة فى لغة السرد أو لغات الشخصيات. يقول «القرين» «للحداد»: «اصنع لى حجرة جدرانها من الصاج المتين، بسقف من الصاج المتين، ولها باب من الصاج المتين يغلق من الداخل بلسان متين» (قصة «حكاية صيف» ص٨). والراوى يقول: «سور البيت وحضنه بالحديد والسلك والشجر والأجراس، والكلاب السود والطهاة السود والخدم السود» (ص٥١). والفران يحلم: «فسأتزوج من ثلاث (...) شامية ومغربية وبنت بلد مصرية لها لون المهلبية وطعم المهلبية وطراوة المهلبية» (ص٧٨) .

(٧-٤)

أيضا ، مع هذه اللغة المجسدة ، يمكن الإشارة لبعض تقنيات قديمة ، مثل التكرارات البدائية للدلالة على المقاييس والأرقام ، وصيغ المبالغات ، واستخدام التشبيهات المستقاة من العالم الحيوانى . فتنأى صياغة الأعداد والمقاييس ، فى قصص المجموعة ، عن التركيب ، وفى هذا الإطار يصاغ مرور ثلاثة أشهر هكذا : « مر شهر وتلاه شهر وشهر » (قصة من «الزرقة الداكنة حكاية » ص٥) . كما يصاغ مرور فترة أطول هكذا : « ومر بعد الشهر شهر وشهر ، واشترى صابر القارب ، ومر شهر وشهر وشهر واشترى صابر القاربين » (قصة « من يعلق الجرس » ص٩٢). وهكذا يقول

القرين للحداد : « ولك منى أيها الحداد عشرة جنيهات ورقية وعشرة جنيهات ورقية وعشرة جنيهات ورقية » (قصة « حكاية صيف » ص٨).

هذه الصياغة فى رصد الأرقام ، التى تستعيد المنحى القديم فى العد الذى أشرنا إليه من قبل ، تصبح - هنا - وجها آخر يؤكد البعد التجسيدى فى لغة القصص ، ويدعم الطابع الشفاهى الشعبى القديم الذى تتمثله هذه القصص . فالتقدم ، الذى يفصل العد اللمسى على أصابع اليدين والقدمين عن « المعنى المجرد المتجانس للرقم الذى أفسح الطريق للرياضيات » ، هو نتيجة التجريد المرئى الناتج عن عملية المعالجة باليد اللمسية » . والمعروف أن « المجتمع الذى يعرف الكتابة والقراءة سرعان ما يكف عن كرات العد ، وعن العد بالأصابع».

وقريب من هذه الصياغة ذلك المنحى الذى يستعير أجزاء الجسد البشرى فى تحديد بعض المقايبس ، وهو - أيضا - المنحى الذى نجده فى «الف ليلة وليلة» . الأستاذ فصيح يطالب « بزجاجة كينا طولها شبران » (قصة « قفص لكل الطيور » ص٧٠) ، والراوى يفرك عينيه فى الضحى بعد أن أصبحت الشمس « بعيدة عن سماء الشرق قدر ذراعين » (قصة « هكذا تكلم القرآن » - ص٨٦) ، وهو منحى يؤكد .. بدوره - الجانب المتعالى على كل تعين زمنى ، فى

قصص المجموعة ،فكل ما حدده الإنسان من معايير ومقاييس مستحدثة ينتفى هنا لتصبح أعضاء الإنسان (وهى أقرب المحسوسات له) المقياس الأساس لتحديد كل شئ .

يضاف إلى هذا المنحى التشبيهات المستمدة من مفردات العالم الحيوانى . فعباس يجد نفسه « حيوانا فى قفص من حديد » (قصة « حكاية بزخارف» ص ٥١) ، بعد أن صار له ثلاثة أثواب : « ثوب ثعلب ماكر ، وثوب قرد وثوب قط له سبعة أرواح » (ص٤٧) ، وصابر يحدث نفسه : « هاأنذا بعقلى الراجح أحكم السوق بقلب الأسد ملك الحيوان » (ص٩٤) ، والراوى يصور القضاة الذين يحاكمون الضرير تصويرا دالاً : « القاعد بالوسط له وجه الأسد ملك الحيوان ، والذى عن يمينه له وجه النمر الوثاب (...) لقد تاه الضرير فى الغابة وعما قليل سنرى لحمه فى فم الحيوان المفترس » (قصة «قفص لكل الطيور » ص٦٦) .

عبر هذه المستويات اللغوية المتعددة، تصل لغة (حكايات للأمير) إلى ما يسميه فرانك أوكونور بـ«الحلم البلاغى». إن تعدد هذه المستويات لا يتعلق بمحاولة إضفاء قدر من التنوع أو الثراء اللغوى على قصص المجموعة، بل يرتبط بالبحث عن صيغة فنية قصصية تتواصل مع الموروث القصصى ـ خاصة موروث الحكى الشعبى والشفاهى بوجه عام ـ فى الوقت نفسه الذى يتم فيه تناول واقع

متغير جديد. ولذلك، فهذه المستويات اللغوية، فى تعددها وفى تجانسها معا، لا يمكن التعامل معها على أنها مركب واحد، ثابت عبر القصص جميعا، بل تتغير كيفيات التداخل بين هذه المستويات، كما تتغير هيمنة مستوى معين منها على المستويات الأخرى ، تبعا لتغير الأحداث و، المواقف والشخصيات القصصية.

إن العبارات التى يصف بها الراوى دخول الصعيدى «أم المدن» - للمرة الأولى والأخيرة فى حياة هذا الصعيدى: «ظل يمشى وبلاد الله تترى حتى بلغ أم المدن فدخلها حافيا متورم القدمين فى اليوم الخامس من ذى الحجة وكان العالم عام الذئب والدببة»، «وفى بحر من الحديد والنار رأى الإنسان يحجل ويطلب الصدقة، ورآه يسوق العربة» (قصة «حكاية الصعيدى» ص ص ٣٤ - ٣٥)، هذه العبارات تستعير، فى جزئها الأول - بنوع من المعارضة - لغة الكتابات التاريخية القديمة، ثم تقدم، فى جزئها الثانى، اختزالا - من وجهة نظر الصعيدى أو من وجهة نظر الراوى الموازى له - لعالم المدينة، وتعبيراً عن تعارض هذا العالم الجديد مع عالم قديم، قروى، عاش فيه الصعيدى. ونلاحظ هنا أن عالم المدينة، «المدهش» للوهلة الأولى، القائم على الحركة محوراً أساسياً، يفرض إيقاعه على العلاقات اللغوية. ففضلا عن «التقطيع» لعبارات قصيرة تنتقل - بسرعة - من رصد مشهد جزئى لمشهد جزئى آخر، فإن «الحركة» تمثل «نواة دلالية» اساسية تتجمع فيها وحولها كل المفردات والعلاقات اللغوية

التى تؤكد طابع الحركة فى هذا الجزء الثانى الذى يرصد مشاهدات الصعيدى: «بحر من الحديد والنار» ، «يحجل»، «يطلب الصدقة»، «يدب» «على البسكليت»، «بالأتوبيس والتروللى...»، «يطير»، «يسوق العربة»... الخ. وهذا الانتقال، من سطور تستعيد وتستعير علاقات اللغة التاريخية الوصفية الهادئة، إلى سطور أخرى تمور بعلاقات ومفردات التغير والحركة وتتكئ على تكرار واو العطف بشكل متلاحق، فى فقرة واحدة (قسمناها لقسمين للتوضيح فحسب) هو - أى هذا الانتقال - مما يؤكد ارتباط التغير اللغوى، من مستوى لآخر، بتغير الموقف أو الحدث القصصى أو تغير موازاة الشخصية القصصية (لاحظ أن الراوى، الموازى لشخصية الصعيدى فى الجزء الثانى، أقل اقترابا منه، وأكثر تجريدا، فى الجزء الأول)، وهو مما يؤكد أيضا أن تفاعل المستويات المتعددة فى قصص (حكايات للأمير) يتم بكيفيات متنوعة، فى ارتباط بالعالم القصصى نفسه، دون انفصال عن السمة الاساسية التى تسم هذا العالم القائم على مراوحة بين استكشاف تقنيات القصة القصيرة الحديثة، وبين تمثل جماليات الحكاية الشعبية، بمعناها المتوارث المعروف. وتتضح هذه المراوحة، التى وضحت فى هذه المجموعة، فى عمل الكاتب (حكاية على لسان كلب)، أيضا.

.. .. ..

ثانيا: (حكاية على لسان كلب)

(١ - ١)

(حكاية على لسان كلب)[٢٦] عمل فريد بين أعمال يحيى الطاهر عبد الله، ينتمي فنيا - رغم تفرده - إلى (حكايات للأمير)، ويتناول - فيما يتناول - التناقض بين عالمي القرية والمدينة الذي ظهر واضحا في مجموعة الكاتب الأولى.

يرتبط تفرد هذا العمل، على مستوى التصنيف النوعي، بكونه أقرب إلى «رواية قصيرة»، أو «قصة طويلة»، كتبت للفتيات والفتيان[٢٧]، وإن كان من الممكن قراءتها على مستويات مختلفة. ويرتبط تفرد هذا العمل، على المستوى الفني، بكون شخصياته - الأساسية جميعا، ومعظم شخصياته الفرعية - من الحيوانات. ومع هذا التفرد، فهذا العمل - رغم تخليه عن إطار راو يحكي وأمير يستمع - ينتمي بوضوح إلى عالم مجموعة (حكايات للأمير)، إذ يقوم على الصياغة نفسها التي تراوح بين بناء القصة وبناء الحكاية الشعبية، بكل ما يترتب على هذه الصياغة من اعتماد تقنيات خاصة، فضلا عن ارتباطه بالتناول الذي ظهر في معظم قصص (حكايات للأمير): محاولة الصعود الفردي وتجاوز الواقع الطبقي المفروض، ثم

السقوط الأخير المتصل بمطاردات الماضى، بما يشبه اختفاء للمغزى الأخلاقى المحتفى به فى الحكايات الشعبية.

تنهض (حكاية على لسان كلب) على افتراض وجود حيوان (كلب) - يحكى تجربة تمرده على واقعه المؤلم فى الريف، ورحلته إلى المدينة بحثا عن كيفية للصعود - الطبقى - لتحقيق مجده الفردى. ويتجاوز هذا الافتراض ما كان قائما فى بعض أعمال الكاتب السابقة، خصوصا (حكايات للأمير)، من نزوع لاستخدام تشبيهات من عالم الحيوانات، أو احتفاء برصد وجود الحيوانات ضمن الوجود الإنسانى. بل يتم هنا اعتماد الحيوان باعتباره شخصية، أو شخصيات، قصصية أساسية، بكل ما يترتب على ذلك، بينما تتراجع الشخصيات الإنسانية لتأخذ دورا ثانويا، ومساحة ثانوية.

(١ -٣)

واذا كان هذا المنحى يستعيد، بشكل أو بآخر، عالما قديما، كانت فيه الحيوانات بتعبير فيشر «أسلافا وإخوة»[٢٨] للإنسان، بل وآلهة له أيضا. كما يستعيد استخدام الحيوان - كشخصيات - فى بعض الأساطير القديمة والعديد من الحكايات الشعبية والخرافية)[٢٩]، إلا أن استخدام الحيوان، فى (حكاية على لسان كلب)، يتجاوز محاولة هذا العالم القديم، كما يتجاوز الاستخدام القديم للحيوان سواء فى الاساطير القديمة ، أو فى الحكايات الشعبية .

ففى الأساطير – التى لم تكن تحفل بتوتر « السبب والنتيجة»، (وهو التوتر الذى ينتمى إلى مرحلة التراجيديا)[٣٠] – كان يتم استخدام الحيوان بعيدا عن الحرص على أى منطق سردى أو بنائى محكم، وهو حرص نلاحظه فى (حكاية على لسان كلب). أيضا لا تستهدف هذه القصة أى نوع من الربط - على مستوى المعتقدات - بين الإنسان والحيوان، وهو الربط الذى كان قائما ضمن وظائف الأساطير كما كان قائما ضمن وظائف الحكايات الخرافية)[٣١]. كذلك لا ترتبط (حكاية على لسان كلب) بهدف وعظى تعليمى، ولا بهدف متعلق بـ «اللهو والحكمة»[٣٢]. (حكاية على لسان كلب)، ترتبط - بجانب المنحى التقريبى الذى كان نتيجة لوضع الكاتب فى اعتباره، من البداية، أنه يكتب عملا للفتيات والفتيان - بنوع من محاولة تحقيق الوظائف التى لاحظتها م. جوزلين فى روايات كاترين أن بورتر، من حيث «خلق ما يشبه الكاريكاتور»، ومحاولة تقديم بعض «الأحكام التقييمية»[٣٣]، كما يمكن أن يرتبط استخدام الحيوان فى هذه القصة، أخيرا، بالأعمال الأدبية المعاصرة التى تستخدم الصور الحيوانية، وتحاول - فيما تحاول - أن تستعيد «أشياء فقدها الإنسان نتيجة للهيمنة الطاغية للعلم فى القرون الأخيرة»[٣٤].

وتتحقق هذه الوظائف، على المستوى القصصى، من خلال إقامة الكاتب نوع من الموازاة بين الإنسان والحيوان، حيث تصاغ

شخصيات القصة، الحيوانية جميعا، كمقابل لشخصيات إنسانية، أى أن القصة تنهض أساسا على علاقة استبدال بين الإنسان والحيوان. تؤكد علاقة الاستبدال هذه تفاصيل القصة نفسها، كما يؤكدها عنوانها: «حكاية على لسان كلب»(٣٥)، إذ يشير هذا العنوان بشكل تعليقى إلى أن القصة يمكن أن يرويها إنسان ما. ويمكن قراءة هذا العنوان هكذا: «حكاية إنسانية على لسان كلب»، أو «حكاية - ولكن على لسان كلب».

(٢-١)

تقوم (حكاية على لسان كلب) - كما قامت قصص (حكايات للأمير) - على مزواجة بين تمثل جماليات موروثة، يصعب إدراجها فى مرحلة بعينها، وبين تعين عالمها فى زمن إطار أو زمن مرجع بعينه، حيث الإشارات - على هذا المستوى الثانى إلى علاقات فترة «الانفتاح الاقتصادى» الاستهلاكية، بما فيها من سطوة الإعلانات، فى مصر، خلال السبعينيات من هذا القرن، وهى العلاقات التى أدركها، بشكل ما، الكلب «محظوظ» - الشخص المحورى فى القصة - ليشيد، بالتوافق معها، نجوميته ومجده الفردى، على أنقاض الآخرين.

وتعتمد القصة بناء ثلاثى الأقسام: «أيامى فى الريف» ، «أيامى فى المدينة»، «أيام الهنا .. كل يوم بسنة». وينقسم كل قسم إلى مجموعة مقاطع على رأسها عناوين جانبية تشكل - كما كان الأمر فى

(حكايات للأمير) - جزءا من الحدث القصصى نفسه، وعلى رأسها أرقام وحروف هجائية تشكل مراحل متعاقبة من تصاعد الأحداث القصصية.

يبدأ الحدث الأول فى القصة باستخدام «سابقة زمن استرجاعية»، من خلالها يترك الراوى - محظوظ - موقعه لأمه، لتحكى قصة ولادته، مع خمسة جراء هم إخوانه: «اسمى محظوظ، ولا سمى حكاية تحكيها أمى: «ولدت جروين وجروين وجروين، وكنت أنت أحدهم... إلخ» (القصة ص ٣٢٥)، فى بيت «صاحب الدار الفقير الذى يعمل حارسا لبستان الغنى»)[٣٦]. ويحمل صاحب الدار - الذى لا يستطيع بسبب فقره أن يطعم «قبيلة من الكلاب» - إخوة محظوظ الخمسة ويرميهم «فى الخلاء البعيد، للجوع، والبرد، والريح، والمطر، والحيوان المفترس». ثم يتنامى هذا الحدث بالعودة إلى لحظة الحاضر رصد بدايات تفتح وعيه. ثم تنامى هذا الوعى، بواقعه الفقير، ثم تمرده على هذا الواقع، ورحيله إلى المدينة، وصعوده الفردى فيها، وتحوله إلى «نجم» من نجوم السينما والتليفزيون والدعاية.

(٢-٢)

هذا التراتب فى القصة يجعلها قابلة للقراءة حسب ما يسمى بـ «المنهج القرابى» الذى يجعل «الحكاية» تتفرع، وأحداثها تتسلسل،

حسب رغبات الشخصيات.

فبعد المقطع الأول الاسترجاعى «أنا ابن الصدفة العمياء»، تبدأ أحداث القصة من المقطع الثانى فى التصاعد باتجاه تمرد محظوظ المرتبط بمعرفته كيف رمى بإخوته فى الخلاء: «لما رأيت صاحب الدار نبحت فى وجهه: أنت رجل بلا قلب». وبعد المقطع الثالث، التقريرى التأملى، الذى ينتمى «للسرد المتواتر» (الذى يحكى مرة واحدة ما حدث ويحدث أكثر من مرة، حيث يرصد فيه محظوظ «أحوال الدنيا الظالمة» الذى يدفع به ظلمها نحو التمرد)، ثم المقطع الرابع «يوم لا أنساه» الذى يفتح فيه عينيه على عالم آخر مفارق لعالمه الفقير، تكون الأحداث كلها، فى كل المقاطع التالية بالقصة - ابتداء من المقطع الخامس - مرتبطة بتنامى رغبات محظوظ فى تجاوز عالمه، وبمحاولته تحقيق هذه الرغبات. وإن كان هذا التنامى يظهر بوضوح أكبر ابتداء من المقطع السابع، إذ لم تخرج هذه الأحداث فى المقطعين الخامس والسادس عن نطاق الأمنيات والاحتجاجات الداخلية لدى محظوظ. وبدءا من المقطع السابع تأخذ هذه الأمنيات والاحتجاجات أشكالا من الأفعال والأحداث الخارجية الظاهرة:

* **فى المقطع السابع**، «عقلى سيطير من رأسى»، يقوم محظوظ بفعل يحقق به رغبته الأولى التى يكسر بها المواضعات الاجتماعية القائمة، ثم تترتب عدة أحداث على تحقيق هذه الرغبة.

* **فى المقطع الثامن**، «معركة غيرت مجرى حياتى». - ولنلاحظ العنوان - يدخل محظوظ في عراك دام بسبب كسره للمواضعات.

* **فى المقطع التاسع**، «المحاكمة»، يختفى محظوظ عن أعين أهله فى الريف.

* **فى المقطع العاشر**، «الخطبة التى جعلتنى أهاجر» يطرده أبوه «ليعيش عيشة الكلاب الضالة»، وهو - بذلك - يفرض عليه رغبة جديدة.

* **فى المقطع الحادى عشر**، «الوداع»، يودع محظوظ أمه ويخبرها برغبته فى الرحيل من الريف إلى المدينة.

وعلى تحقيق هذه الرغبة الجديدة - الرحيل إلى المدينة - تترتب عدة أحداث/ عدة مقاطع، أخرى:

* **فى المقطع الثانى عشر**، «الرحيل من الريف» (الذى يختتم القسم الأول من القصة) يجرى محظوظ خلف عربة «لولو» - الكلبة «الارستقراطية» التى أحبها - ويطلب مساعدتها.

* **فى المقطع الأول من القسم الثانى**، «ليلة فى شوارع المدينة» يصل إلى المدينة، ويتعرف على نملة تساعده فى إدراك واقع المدينة، وتنصحه بالذهاب ليلا إلى قصر لولو، لتحقيق رغبته فى اللقاء بها.

* **المقطع الثانى**: «نهار بشوارع الأحياء الشعبية» مقطع سردى، وصفى، لايتضمن حدثا، يرصد عالما خارجيا منفصلا عن محظوظ،

ولكن هذا الرصد مرتبط بانتظار محظوظ أن ينقضى النهار لكى يستطيع الحركة بالليل.

* **فى المقطع الثالث**، «ليلة أخرى بالمدينة» ينجح محظوظ - بمساعدة النملة - فى الالتقاء بلولو، وتحديد موعد للقائها فى «يوم الخميس التالى».

* **المقطع الرابع**، «من أقوال النملة الحكيمة». يرصد - من خلال سرد وصفى لا يتضمن حدثا - بعض ما توصل إليه النمل من حكمة، وأيضا لا يرتبط بمحظوظ الذى ينتظر ميعاد الخميس التالى.

* **فى المقطع الخامس**، «فى السيرك مع لولو»، ينجح محظوظ فى دخول السيرك، مع لولو، يضرب لها موعدا (الخميس الأول من الشهر المقبل).

* **المقطع السادس**، «حديث القلب مع القلب» لا يتضمن حدثا، بل يتناول تأملان محظوظ الداخلية حول الزمن والانتظار (فترة طويلة هذه المرة).

* **فى المقطع السابع**، «أول هزيمة للزمان وهزيمة كاملة للمسافات» تعرض «النملة الحكيمة» على محظوظ مساعدات أكبر من جماعة النمل.

* **المقطع الثامن**، «رسالة إلى لولو»، يفصح عن رغبة كبيرة - هى رغبة «مفصلية» لمحظوظ: عزمه على أن يعمل بالسيرك.

* **المقطع التاسع**، «القفص يتكسر» بمقاطعه الداخلية: ١ .٢ .٣ - يرصد نجاح محظوظ، وتحقق شهرته الأولى، قبل أن تبدأ «أيام الهنا» فى القسم الثالث والاخير.

* فى المقطع الأول من القسم الثالث - (ون) - ينجح ميزو فى الانتماء إلى عالم لولو الثرى، حيث يتم قبوله «اجتماعيا» فى الوسط الذى تحيا فيه.

* فى المقطع الثانى - (تو) - يرصد محظوظ (الذى أصبح اسمه «ميزو») حياة النجم التى أصبح يحياها.

* فى المقطع الثالث - (ثرى) - يرسل محظوظ رسولاً لو الديه لكى يأتيا إلى المدينة.

* المقطع الرابع - (فور) - يرصد مساعدات «ميزو» المحدودة لوالديه.

* المقطع الخامس، «هبة الكلاب أبناء الكلاب» يرصد احتفال زواج محظوظ من لولو، أى تحقق رغبته الأساسية فى الانتماء إلى واقع مغاير لواقعه الأول المؤلم.

* المقطع السادس، «على النجوم مسايرة الموضة»، يرصد مرحلة أعلى من مراحل نجومية محظوظ/ ميزو.

وابتداء من المقطع السابع، «الشهرة كشجرة الفاكهة طعمها حلو وبذرها مر » يرصد «محظوظ / ميزو» كيف أنه - رغم الحياة المرفهة

التى أصبح يحياها - يعانى على مستوى داخلى.

*فى المقطع الثامن، «الحرام والحلال»، يرصد محفوظ حرمانه من طيبات الأرض.

* المقطع التاسع، «الماضى يطادرنى - أ»، يرصد إنجابه لابنه، الثمرة المشوهة للتزواج بين عالمين مختلفين: «له وجهى الكبير وجسم أمه الصغير.. شكله المضحك أبكانى.. إلخ» (القصة ص ٣٣٩).

* المقطع العاشر، «الماضى يطاردنى - ب »، يرصد قطعه لآخر خيط يربطه بعالم ما قبل نجوميته : قتله للنملة الحكيمه التى ساعدته فى رحلة صعوده.

* فى المقطع الحادى عشر والأخير «الماضى يطادرنى - جـ» يرصد «محظوظ/ ميزو» أرقة ثم كابوسه المظلم الأخير.

وهكذا نلاحظ أن الرغبات الرئيسية للشخصية المحورية (محظوظ) هى التى تقود تسلسل الأحداث وتصاعد المقاطع فى آن، فضلاً عن أنها هى التى تفرض - فى أغلب مقاطع القصة - استخدام «الوحدات الوظيفية» التى تصوغ تراتب الأحداث، كما نلاحظ أن المقاطع الأخرى، القليلة (المقاطع الأولى بالقسم الأول التى ترصد تنامى وعيه بما حوله - ثم المقاطع: المقطع الثانى والرابع والسادس من القسم الثانى التى ترتبط بانتظار محظوظ حلول موعده مع لولو) تعتمد «الوحدات الإشارية»، فترصد بمنحى وصفى بعض علاقات العالم

الذى يعيشه، أو ينتمى إليه، أو يحلم به، محظوظ.

وبعد أن تنتفى رغبات محظوظ، بتحققها جميعا، تبدأ الأحداث (التى ظلت مرتبطة به من حيث هو فاعل رئيسى فى أقسام القصة ومقاطعها) فى التحول؛ لترتبط بفاعل آخر، خارجى، هو «الماضى» الذى يطارد محظوظ، ويفرض عليه الوصول إلى منحنى السقوط.

ارتباط الأحداث القصصية برغبة الشخصية القصصية المحورية، وبتطور هذه الرغبة، والذى يمكن أن يعد آصرة تربط بين تسلسل أحداث (حكاية على لسان كلب) وبين تسلسل الأحداث القصصية فى الحكايات الشعبية بوجه عام - هو ما يقود إلى إمكانية قراءة هذه القصة حسب مثال بروب الوظائفى[٣٧] المرتبط أصلا ببنية الحكايات الشعبية، بغض النظر عن تنوعاتها عبر الفترات التاريخية المتعددة، وعبر الأزمنة المختلفة.

والحقيقة أن مصداق قراءة (حكاية على لسان كلب)، حسب مثال بروب، يمكن أن يمتد لينطبق على معظم قصص (حكايات للأمير) تقريبا، وإن كانت (حكاية على لسان كلب) وأيضا قصص (حكايات لأمير) تقريبا، - بحكم أنها ليست قصصا شعبية خالصة - لاتقوم فيها كل وظائف مثال بروب، إذ يتم تعديل بعض هذه الوظائف، أو يختفى بعضها، وهذا مرتبط بأن قصص هذا الكاتب تقدم رؤية مغايرة (فضلا عن اعتماد بعض الجماليات المغايرة) للرؤى

والجماليات فى الحكايات الشعبية)[٣٨].

وحسب هذا المثال، من الناحية الوظيفية الصرف، تتركب الحكاية الشعبية، العجيبة، من ثلاثة اختبارات: اختبار ترشيحى يدور حول «الفاعل» و«المانح»، واختبار رئيسى يحدث فيه الصراع الفاصل، واختبار تمجيدى تقع خلاله معرفة البطل الحقيقى ومكافأته)[٣٩]. والوحدات الوظيفية الأساسية فى الحكاية الشعبية يمكن أن تنقسم إلى: «فعل الخروج» - «العقد الذى يعقده البطل بينه وبين نفسه لتحقيق هدف ما »، ثم «الاختبار الذى يوضع فيه البطل» ثم عنصر الانفصال عن المجتمع والاتصال به[٤٠]، وقد حدد بروب إحدى وثلاثين وظيفة فى الحكايات الشعبية.

* *

الوظائف السبع الأولى، التى تسمى «بالوظائف التحضيرية» التى لاتعتبر سوى تمهيد للوظيفة الثامنة)[٤١]، هى وظائف محذوفة فى (حكاية على لسان كلب). والوظيفة الثامنة «يضر المعتدى بأحد أفراد العائلة أو يلحق به أذى (وظيفة إساءة أو شر)» نجدها فى طرد محظوظ بعد خطبة أبيه، والحكم الذى وقع عليه ليعيش عيشة الكلاب الضالة. وهى نفسها التى يمكن أن تصبح «وظيفة افتقار أو احتياج»، يتعلق هنا باحتياج محظوظ لمأوى بديل، ولعالم ينتفى منه الظلم والحرمان اللذان رآهما واقعين عليه.

والوظيفة التاسعة، التى عبرها «يندرج البطل فى الحكاية بصيغ متعددة، منها أن يؤخذ البطل المطرود بعيدا عن مسكنه» ترتبط فى القصة بجرى محظوظ خلف عربة لولو، وتفكيره فى المدينة باعتبارها مأوى بديلاً.

والوظيفة العاشرة: «يقبل البطل الفاعل القيام بالبحث أو يعزم عليه (وظيفة الفعل المضاد) ـ » التى يعرفها جريماس بـ «إرادة الفعل» ـ هى تحويل محظوظ «تفكيره» فى الرحيل إلى المدينة إلى «عزم» على هذا الرحيل، ويرتبط بهذا العزم محاولته الاقتراب من لولو وتحقيق علاقة معها، وهى محاولة تمثل ـ فى الوقت نفسه ـ حلمه بتجاوز واقعه الطبقى والمكانى معا.

والوظيفة الحادية عشرة: «يغادر البطل مسكنه (وظيفة مغادرة أو انطلاق)» ترتبط ـ فى القصة ـ بالوظيفة السابقة والسابقة عليها، أى يتحول الحكم عليه (بأن يحيا حياة الكلاب الضالة، ثم تفكيره فى الرحيل، ثم عزمه على الرحيل) إلى حدث فعلى، حيث يغادر الريف ويصل بالفعل إلى المدينة.

والوظيفة الثانية عشرة: «يتعرض البطل لاختبار يعده لتقبل أداة سحرية أو وسيلة أو معرفة تكسبه الكفاءة التى يقتضيها الفعل أو الإنجاز»، وهى تعد « أول وظيفة للمانح المساعد»، تتعلق فى القصة بغربة محظوظ ووحدته ومعاناته عقب وصوله للمدينة، وتمكن التعب

من بدنه في شوارعها، وإحساسه بالضالة والدهشة إزاء ما يراه فيها، ثم اللقاء بينه وبين النملة صابرة وترحيبها به، وعرضها أن تقوده إى أمها النملة الحكيمة.

والوظيفة الثالثة عشرة: «يرد البطل على مبادرة المانح (وظيفة رد فعل البطل)» ترتبط بموافقة محظوظ على أن ينتقل مع النملة صابرة إلى أمها النملة الحكيمة.

والوظيفة الرابعة عشرة: «توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل» (وظيفة الحصول على وسيط سحرى)» تتعلق بالمعرفة التى وهبتها النملة الحكيمة لمحظوظ، حيث كشفت له واقع المدينة، والمساحات التى يمكنه أن يتحرك فيها دون أن تصيبه بندقية صائد الكلاب الضالة، والكيفية التى يمكن أن يتصل بها بلولو.

والوظيفة الخامسة عشرة: «ينقل البطل أو يقاد إلى قرب المكان الذى توجد فيه ضالته» (التحول المكانى بين مملكتين)» - و يعتبرها جريماس مدخلا للاختبار الرئيسى - ترتبط فى القصة بذهاب محظوظ إلى قصر لولو، ونجاحه فى أن يضرب معها موعدا بالسيرك.

والوظيفة السادسة عشرة: «يخوض البطل صراعا ضد المعتدى (وظيفة صراع)» تتعلق، هنا، بكون هذا «المعتدى» ممثلا فى المسافة الطبقية التى تفصله عن «لولو»، وبصراعه من أجل تجاوز هذه

المسافة، وقراره أن يتحول إلى لاعب سيرك مشهور وغنى، وقيامه ببعض التدريبات، وبحثه عن ألعاب جديدة قد تنجح وقد لا تنجح: «سأشترك مع المهرج فى نمرته.. إن فشلت فسيضحك الكل علىّ كما يضحكون على المهرج.. ولو نجحت فسأخرج لسانى للزمان» (ص ٣٣٥).

والوظيفة السابعة عشرة: «يحمل البطل علامة أو وسم (وظيفة علامة) » كأن يجرح البطل أثناء المعركة، ليست قائمة هنا، إذ ينجح محظوظ، بالمشى والقفز والمراوغة والتدحرج والدوران، فى أن يتفادى ضربات المهرج الطائشة.

والوظيفة الثامنة عشرة: «ينتصر البطل على المعتدى (وظيفة نصر) ترتبط بنيل محظوظ شهرة بعد عرضه الأول، ونجاحه فى قطع المرحلة الأولى من رحلة تجاوز واقعه الفقير، عندما عرض صاحب السيرك أن يعمل فى سيركه: «سأدفع له كل ما يريد من مال».

والوظيفة التاسعة عشرة: «يقوّم البطل إساءة أو افتقار أو حرمان البداية (وظيفة تقويم الإساءة) » - وتبلغ الحكاية الشعبية قمتها عندها)[٤٢] - تتحقق هنا فى المقطعين الأولين من «أيام الهنا»:ون - تو - (ص ٣٣٦)، حيث يتجاوز «ميزو» مشكلته المحورية، فينتمى إلى الطبقة الثرية ويقابل بالترحيب فى منزل - أو قصر - لولو وبين أهلها بعد أن تحول إلى نجم.

والوظيفة العشرون: «يعود البطل (وظيفة العودة أو الرجوع) » تتحقق هنا بشكل معكوس فى المقطعين: ثرى - فور (ص ٣٣٧)؛ إذ لم يعد من المنطقى أن يعود محظوظ إلى مكانه الريفى الأول، بل يرسل بمن يأتى بأمه وأبيه حيث يضعهما «فى حجرة تليق بهما فى دار الرفق بالحيوان»، أى أنه بدل أن يعود إلى الريف، يستحضر ما يربطه بالريف.

والوظيفة الحادية والعشرون: «مطاردة البطل (وظيفة مطاردة)» تتم من خلال مطاردة ماضى محظوظ لحاضره، من خلال الكلاب «البلدى» التى أتت للمشاركة فى حفل زواجه من لولو فحولت هذا الحفل إلى مأتم. ثم تكتمل هذه الوظيفة من خلال (لوز) - ابن محظوظ ولولو - الذى يأتى كثمرة شائهة لهذا الزواج، كتذكير دائم - على المستوى الخلقى - بماضى محظوظ.

والوظيفة الثانية والعشرون: «يقع اسعاف البطل بالنجدة (وظيفة إنقاذ أو نجدة)»، لاتتم هنا. فالرؤية التى تقوم عليها (حكاية على لسان كلب) تختلف عن الرؤية التى تنهض عليها الحكايات الشعبية، كما أن شخصية محظوظ ليست «شخصية خيرة» كما هو الأمر فى الشخصية المحورية فى كثير من الحكايات الشعبية، ومن ثم لا تنتهى القصة بالنهاية السعيدة التى تنتهى بها أغلب الحكايات الشعبية.

وهذه الوظيفة تنتهى بها حكايات شعبية كثيرة، وتعتبر فى تلك

الحكايات «خاتمة متقدمة». أما الوظائف التسع الأخرى، المتعلقة بـ «الاختبار المجد»، فتنتفى أيضا، بدورها، من نهاية (حكاية على لسان كلب) التى لا تستهدف تمجيد محظوظ، بل - على العكس - تعمل على تقديم المغزى الأخلاقى حول كيفية صعوده الفردى، وتنكّره لمساعدات جماعة النمل له، أى تسعى، فيما تسعى، لتجسيد المغزى الأخلاقى لصعود الفرد على أنقاض الجماعة.

(٤ - ١)

الصياغة الوسطية - التى تجمع بداخلها متناقضات عديدة - للكلب محظوظ، الذى ولد «نصفه أبيض ونصفه أسود» (ولهذا السبب وحده اختارته زوجة صاحب الدار ليعيش، دون إخواته جميعا، فى الدار) هى التى منحته اسمه كما منحته استمرار حياته نفسها. تقول أمه له، مستعيدة زمن الوقائع القديم: « .. وتقدم أبوك منك وشمّك ولعقك - وقال: أنت محظوظ. فقلت أنا: ما رأيك لو نسميه محظوظ؟ رد أبوك: موافق يا أم محظوظ» (القصة، ص ٣٢٥).

وبعد هذه الاستعادة لزمن الوقائع، تكون بداية إدراك محظوظ لما حوله من «واقع ظالم»، وبداية تمرده على هذا الواقع، بالاحتجاج على أبيه أولا، ثم بالاحتجاج على المواضعات جميعاً التى يستسلم لها أبوه ثانيا، ثم بالسير باتجاه مضاد لاتجاه أبيه، أى تجاوز واقعه بكل السبل، ثالثا.



فى البداية تتكشف لمحظوظ مستويات متعددة من التباين والمفارقة فى هذا العالم الذى يعيشه: « أبى وصاحب الدار - كلاهما يبيت خارج الدار. أبى يحرس الدار بالليل من اللص (...) وصاحب الدار يحرس بالليل بستان الغنى من اللص - والغنى نائم !!. أبى ينبح كل الليل (...) حتى يخاف اللص فلا يقترب من دار ليس فيها ما يسرق (...) وأبى لا يملك الدار!! وصاحب الدار لا يملك البستان!!.. أما اللصوص فيسهرون خارج الدور - لأنهم بغير دور.. » (القصة، ص ٣٢٦).

وهكذا، بعد أن تكتسب هذه المفارقات بعدا جديدا، بأحداث جديدة تنتمى كلها إلى الحاضر القصصى المتدفق إلى الأمام، وباكتشاف محظوظ أن واقعه البيولوجى يضعه فى مرتبة دنيا بين مراتب الكلاب، فضلا عن أنه يحيا فى أسفل هذه المرتبة، تبدأ تساؤلاته، تحت عناوين: «أخاف - يا أبى - أن يطير عقلى من رأسى» و «يا أمى: أخاف أن يطير عقلى من رأسى»، ثم «عقلى سيطير من رأسى».

خلال هذه التساؤلات، تصاغ مفردات العالم بالصياغة نفسها التى صيغ بها العالم فى (حكايات للأمير)، حيث التشهى - الناتج عن الحرمان - لمفردات الطعام كتعبير عن التوق لعالم الأغنياء (انظر القصة ص ٣٢٧) وأيضاً حيث تصوير التفاوت الطبقى وكأن له طابعا

قدريا، فيقول الأب لابنه - المتطلع - زاجرا: «الطبيعة هى التى أهدت لولو شكلها الجميل يا جاهل »، و : «لا تنبح فى وجه الطبيعة أم الكائنات»، وتقول له الأم مهدئة: «اقنع بنصيبك يا ولدى.. لا تعاند».

رغبة محظوظ فى امتلاك لولو - التى تعبر عن رغبته فى تجاوز واقعه الطبقى والبيولوجى معا - هى التى تقوده للرحيل من الريف للمدينة حيث تعيش لولو، ولكنه فى المدينة يواجه بالواقع الطبقى نفسه، حيث يرى فى «الشوارع الشعبية» أن : «الناس أكوام، والقمامة أكوام (...) والنهار (...) شمس بلا عيون، والحياة (...) عذاب ما بعده عذاب» (ص ٣٣٢)، وحيث تخبره النملة الحكيمة بأن «لولو تعيش فى قصر.. ولا يعرف عيشة الشوارع الا من عاش فى الشوارع» (القصة ص ٣٣٢)، وحيث يصل التناقض بين العالمين، اللذين تجمعهما مدينة واحدة، إلى استبعاد «الشوارع الشعبية» من الانتماء للمدينة كلها. تقول النملة الحكيمة لمحظوظ: «اقض نهارك بالأحياء الشعبية - فصائد الكلاب يعيش هناك، ولكنه يعمل بالمدينة» (ص٣٣٢)، وبذلك يكون على محظوظ أن يقطع الرحلة من «الانتماء للشوارع الشعبية» إلى «الانتماء للمدينة».

(٤ -٢)

وتقوم رحلة الصعود، التى مر بها محظوظ، على القانون نفسه الذى يحكم رحلة الصعود، لدى أشخاص محوريين كثيرين، فى

قصص (حكايات للأمير) بل تكاد تكون موازيا حرفيا لرحلة صعود «صابر» (قصة «.. من يعلق الجرس») الذى ولد ـ مثل محظوظ ـ لأب لا يملك شيئا، ويعمل حارسا لممتلكات الآخرين ومصير محظوظ، الأخير، بعد صعوده، الذى يصل إلى حاله الإحساس بالضياع فى انتظار الموت، يمثل صياغة أخرى للمصير نفسه الذى انتهى إليه صابر، بعد أن صعد وأصبح «يحكم السوق».

فبعد تحول محظوظ (ميزو) إلى نجم سينمائى، له سكرتيرة وسائق سيارة (رولزرويس)، ينادى الباعة على تماثيله فى كل مكان.. إلخ، وبعد تنكره لجماعة النمل التى ساعدته، وقتله لصديقتيه الوحيدتين (النملة الحكيمة ـ النملة صابرة)، يصل إلى مآله الأخير الذى تجسده المقاطع الأخيرة بالقصة فى صورة تشوهات أصبح «ميزو/ محظوظ» يعانيها. فابنه من لولو (لوز) كما يقول هو: «له وجهى الكبير وجسم أمه الصغير، شكله المضحك أبكانى وأصابنى بأرق جعلنى لا أنام» (القصة ص ٢٣٩). ويصبح هذا الابن، أو هذا الإفراز الشائه، نوعا من مطاردة ماضى محظوظ له: «الغبى الصغير ينطق اسمه هكذا: «لوظ»، كأنه يذكرنى باسمى القديم»، وتنتهى مطاردة الماضى للحاضر إلى اختلاط الزمنين/ العالمين، اختلاطا مضطربا، فيخاطب محظوظ خياله فى المرآة: «خيال من أنت، خيال ميزو أم خيال محظوظ؟». وأخيرا، بالقانون القديم نفسه فى (حكايات للأمير)، يصوغ الكاتب كابوس محظوظ المؤرق وعجزه النهائى: «دخل

الطبيب ورشق الإبرة فى بدنى، فجرى السائل الأصفر فى عروقى وتراجع الماضى. ولما أقبل النوم - وألبسنى نظارة سوداء رأيت بها كل شئ يحترق.. كل شئ.. والنار تقترب منى وأنا لا أتحرك ولا أفعل شيئا» (القصة ص ٣٣٩).

التعدد اللغوى الثرى ، الذى لاحظناه فى (حكايات للأمير)، هو ما نلاحظه أيضا فى (حكاية على لسان كلب). ويقوم هذا التعدد، هنا، كما قام هناك، بالوظائف نفسها، ومنها الارتباط بتعدد الشخصيات والمواقف القصصية، والتعبير عن مراوحة بين عالمين: عالم الحكايات الشعبية الذى لا ينتمى لزمن بعينه، وعالم الرصد، الذى يكاد يكون تسجيليا، لفترة متعينة بعينها.

والملاحظة الأولية حول اللغة فى (حكاية على لسان كلب) تشير إلى اختلاف أولى بين مستويات اللغة من قسم لآخر من أقسام القصة . فى القسم الأول، حيث عالم الريف الفقير، نجد مثلا الاستخدام البدائى أو الأولى للأرقام والمقاييس: «ولدت جروين وجروين وجروين» و «وملت شبرين»، مع تمثل العلاقات اللغوية فى الأمثال السائرة واللغة اليومية: «ابحثى عن ريشة وضعيها **فوق رأس** ابنك»)(٤٣).

وفى القسم الثانى، الذى يمثل محاولات محظوظ، وسعيه للصعود فى المدينة، نلاحظ ما يمكن تسميته باللغة التى تتمثل «لغة المؤسسة».

فى معظم مقاطع: «نهار بشوارع الأحياء الشعبية»، «من أقوال النملة الحكيمة»، «ليلة أخرى بالمدينة»، «فى السيرك مع لولو»، «حديث القلب للقلب» «أول هزيمة للزمان وهزيمة كاملة للمسافات»، «رسالة إلى لولو».. نجد لغة التوافق مع الأقوال السائدة على مستوى الكتابات الصحفية، والخطابات الرسمية، كجزء أساسى من لعبة الصعود ومن الإدراك التدريجى لقوانينها.

وفى القسم الثالث والأخير «أيام الهنا.. كل يوم بسنة»، الذى تحول فيه إلى نجم منتم للطبقة الثرية المترفة، نجد استخدام الترقيم الأجنبى لرءوس المقاطع : « ون - تو - ثرى - فور» والعلاقات اللغوية التى تستعيرمفردات أجنبية «ستجدنى وحدى ألعب فى الحديقة.. باى‌باى» وهى تعبر عن محاولات بعض شرائح فى الطبقة الثرية - وهى محاولات شائهة - للتعبير عن عالمها بتقليد الثقافة الأجنبية، على مستوى اللغة والسلوك والأزياء.. إلخ.

ومع هذه الملاحظة الأولية، تتعدد المستويات اللغوية داخل هذه الأقسام تعددا يكشف - كما أشرنا - أبعاد الشخصيات المتباينة كما يكشف أبعاد المواقف القصصية المتنوعة. نلحظ هذا فى خطبة الأب القانع، المنصاع للمواضعات الاجتماعية، أمام الضيوف، معتذرا عن موقف ابنه الذى تطاول على هذه المواضعات، إذ تصبح لغة هذه الخطبة تمثلا للعلاقات الموروثة القديمة «سيداتى سادتى.. أنا أحييكم

برأس محنية.. وأعتذر لكم أيضا برأس محنية.. فى يوم أغبر ولدت شريكة حياتى هذا الكلب الفاسد.. فى هذا اليوم بكت السماء فسقط المطر وكفت العصافير عن التغريد وجف فى حلوقها النشيد..» إلخ وينهى خطبته ببيت المتنبى:

لا تشتر العبد إلا والعصا معه   إن العبيد لأنجاس مناكيد)(٤٤)

وهذه اللغة الموروثة يستعير محظوظ بعض علاقاتها فى المرحلة الأولى التى كان يلهث فيها وراء عالم لولى، منصاعا - أو متظاهرا بالانصياع - لأحكام المؤسسة التى مازال ضعيفا أمامها (انظر لغة اعتزاره للولو ص ٢٣٠، ثم انظر لغته بالمقاطع الأخيرة بالقصة).

وبجانب ارتباط هذا التعدد اللغوى، بموازاة الشخصيات وموازاة تطور عالمها، فإن هذا الارتباط أيضا يتصل بتغير المواقف القصصية التى ترصدها لغة السرد على لسان «الراوى المحظوظ». إن الفقرة التى يرصد فيها محظوظ دخوله المدينة مثلاً للمرة الأولى قادماًمن الريف، تقدم مثالا على هذا الارتباط، فهذه الفقرة تتوازى مع القسم الثانى من الفقرة التى توقفنا عندها، والتى يرصد فيها الراوى فى قصة «حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم» دخول الصعيدى للمدينة، حيث تصبح الحركة نواة دلالية للفقرة باكملها، وحيث تصبح الدهشة، والتعجب، ملمحا أساسيا فى هذا الرصد: «ليل المدينة بنهارين، كل نهار بشمسين، والناس فى

المدينة يجرون على أرض الشوارع كماء السيل.. ملابسهم غريبة - كأنهم فى مولد أوعيد.

رأيت العــجب وأنا أتسكع فى أســواق المدينة: الطيــر الملون المحبوس - يغنى داخل القفص! النور بكل لون، الألوان تغمز وتتبادل الأماكن» (القصة ص ٣٣١).

وفيما بعد هذه الفقرة، ينتفى مستوى الدهشة والتعجب الأول إزاء المدينة من لغة الراوى «محظوظ/ ميزو»، لتحل محله مستويات لغوية أخرى، عبر أحدها نلحظ المستوى الشعرى: «أسكن فيلا ينام فى حديقتها الياسمين»وعبر أحدها يتم تمثل لغة الإعلانات كجزء من العالم الذى أصبح «محظوظ/ ميزو» ينتمى إليه أو يجسّده: «اسمى ميزو.. ولبن ميزو أفضل هدية تقدمها الأم لطفلها » (القصة ص ٣٣٦).

مثل هذا القوس، الذى تقطعه المستويات اللغوية فى «حكاية على لسان كلب»، من مستوى موروث تاريخى قديم، إلى مستوى يعبر عن علاقات استهلاكية فى فترة بعينها، مرورا بكل المستويات الأخرى، يقدم تجسيداً للمراوحة نفسها بين الحاضر والتاريخى، بين الزمنى المتعين واللازمنى القابل للتعميم، بين محاولة التعبير عن واقع قائم وبين محاولة التعالى عليه، بإدراجه ضمن ماض ما، مر وانقضى ، كأنها رؤية تحاول أن تجاوز هذا الحاضر القصصى الراهن فترى

فى أحداثه مجرد وقائع منتهية.

وهذا التعبير عن واقع قائم، فى فترة بعينها، مع محاولة تجاوز الواقع، بمراوحة بين «الزمنى» و«اللازمنى» - يستمر فى عملين آخرين للكاتب («الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» و«تصاوير من التراب والماء والشمس»)، وإن كان هذا التعبير فى هذين العملين، ينهض على صياغة أخرى تتأسس على منظور احتفالى واضح.

.. .. ..

الهوامش

(١) يحيى الطاهر عبد الله: (حكايات للأمير)، دار الفكر المعاصر - القاهرة - الطبعة الأولى - أكتوبر ١٩٧٨.

وفي هذا الإطار نلاحظ أن آخر قصص المجموعة بعنوان «حكاية أخيرة عن الطير الأليف والطير الجارح».

(٢) يحيى الطاهر عبد الله: (حكايات للأمير حتى ينام) - بغداد - منشورات وزارة الثقافة والفنون - سلسلة القصة والمسرحية (٨١)، ١٩٧٨. وقد نشرت بالعنوان نفسه ضمن الأعمال الكاملة للكاتب.

(٣) راجع (حكاية وردخان بين الملك جليعاد) - المجلد الرابع ص ١٣٧. ولهذه الحكاية تنويع آخر، في (ألف ليلة) أيضاً، يستبدل باللبن الذي يسكب أو ان زجاجية تتحطم، راجع حكاية «مزين بغداد» - المجلد الأول - ص ص ١١٧ - ١١٨. وانظر أيضاً : «باب الناسك وابن عرس»، (كليلة ودمنة)، ص ص ١٥٢، ١٥٣، وقد ذكرت الحكاية بتنويع آخر، يدخل فيه «الحجاج» الثقفي طرفاً قصصياً، في : (حديقة الأفراح لإزالة الأتراح) - أحمد بن محمد بن على بن إبراهيم الأنصاري اليمني - المطبعة اليمنية بمصر مصطفى البابي الحلبي - (د.ت) ص ٨٨.

(٤) راجع الحكاية في المجلد الأول.

(٥) انظر الحكاية في المجلد الأول.

(٦) المجلد الأول - «حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين» - ص ٧٢، والتشديدات من عندنا.

(٧) المجلد الأول - «حكاية التاجر مع العفريت» ص ٨.

(٨) المجلد الثاني - راجع الحكاية الخاصة بأحد «المجاورين» ص ص ٢٩٣ - ٢٩٤.

(٩) يستشهد الراوي هنا بحكاية شعبية عن غزالة أتت للنبي تشكوه يهودياً اصطادها وفرق بينها وبين أولادها، وتنتهي الحكاية بعتق الغزالة ودخول اليهودي في الاسلام.

انظر: محمد فهمى عبد اللطيف: (ألوان من الفن الشعبى)، المكتبة الثقافية، العدد ٣٧٩، القاهرة: (ط - الثانية) ١٩٨٤، ص ٢٦ وما بعدها.

(١٠) فى الحوار الذى أجرى مع الكاتب، يقول: «يجب أن أقول ولا يجب أن أكتب، لأن أمتى لاتقرأ». مجلة (خطوة)، العدد الثالث، ص٦٠.

(١١) راجع: د. شكرى عياد: «فن الخبر فى تراثنا القصصى» مجلة (فصول) - المجلد الثانى - العدد الرابع - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٢، ص ١٢.

(١٢) المجلد الأول - «حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه» - ص ٧٢.

(١٣) راجع : د. تمام حسان : «اللغة والنقد الأدبى» مجلة (فصول) - المجلد الرابع،العدد الأول - القاهرة، أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٣.

(١٤) راجع، مثلا، قصة «النبوءة» فى : جوستاف لوفيفر: (روايات وقصص مصرية)، مرجع سابق. وراجع، أيضا، «حكاية من نوادر هارون الرشيد مع الشاب العمانى» - (ألف ليلة)، المجلد الرابع.

(١٥) من هذه الآثار القصص الفرعونية المروية «لأمير» فى «قصة الغريق» المسماة كذلك باسم «جزيرة الثعبان»، والتى يرجع أصلها إلى أول الأسرة الثانية عشرة. (راجع: لوفيفر «روايات وقصص مصرية»، ص ٧٩). وأيضا المخطوط المعروف باسم «بردى ويستكار» حيث مجموعة القصص التى يشار إليها على أنها «قصة ذات طبقات» (المرجع نفسه، ص ١٣٦).

وقد ظهرت هذه التقنية فى أعمال أخرى كثيرة، منها الحكايات المغولية ذات الأصل البوذى «أرجى بارجى» و «حكايات كانتربرى»، لتشوسر، ومجموعة بوكاتشيو المسماة «عشرة أيام»، ويشير د. مجدى وهبة إلى أن هذه التقنية، تعد بمثابة «تقليد أدبى موجود فى أغلب بلدان العالم».

راجع: (حكايات كانتربرى) - تأليف جيوفرى تشوسر - ترجمة وتقديم وتعليق د. مجدى وهبة، مراجعة د. عبد الجميد يونس - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣. ص ١٦ (من التقديم).

وهذه التقنية واضحة تماما فى (كليلة ودمنة)، وأيضا فى الأسفار الخمسة أو

البنجاتنترا) التى تعد أصلا لها. انظر: (الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا) ترجمة د. عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٩٨٠ـ، (وراجع المقدمة ص ١٠ وما بعدها).

(١٦) أشار إلى هولاء الباحثين، الذين لم أستطع أن أحددهم، الدكتور سليمان العطار فى محاضرة بكلية الاداب جامعة القاهرة عام ١٩٧٨ أو ١٩٧٩.

(١٧) راجع : د. يمنى العيد: (فى معرفة النص)، ص ٢٣٣.

(١٨) يرتبط شعار «العلم والايمان» الذى رفعه السادات فى فترة السبعينيات بتوجهات اتخذت «طابعا دينيا يوحى بإلحادية سلفه (عبد الناصر) من جهة، ويستغل عواطف الجماهير لتبرير توجهاته المعارضة لمصالحها من جهة أخرى».

انظر: د.نصر أبو زيد (الخطاب الدينى - آلياته ومنطلقاته الفكرية) - مجلة (قضايا فكرية) - الكتاب الثامن، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، اكتوبر ١٩٨٩، ص ٦٥.

(١٩) ضمن هذه الاشارات ما يكاد يلامس بعض الأحداث الوقتية المحددة. ولعل حلم «الفران» - قصة «هكذا تكلم الفران» ص ٨٢ - بأن يبنى هرما صغيرا يستغله استغلالا سياحيا لصالحه يرتبط - ولو من بعيد - بتفاصيل المشروع الذى ارتبط بالقرار الجمهورى رقم ٩٧٥ لسنة ١٩٧٥، الذى خصص الأراضى الواقعة على «هضبة الأهرام» للاستغلال السياحى. ثم كانت المعارضة الوطنية التى تصاعدت ضد هذا المشروع، والتى ترتب عليها إلغاؤه.

راجع، مثلا: عادل حسين (الاقتصاد المصرى من الاستقلال للتبعية ١٩٧٤ - ١٩٧٩) الجزء الأول ص ٢٠١.

(٢٠) اللغز الذى يحلم الفران بالحصول على مكافأة لحله له، هو نفسه اللغز الذى طرحته «الهولة» على أوديب. راجع د. عبد المعطى شعراوى: (أساطير اغريقية - أساطير البشر) ج ١ - ص ٢٤٨، وهو لغز شهير فى التراث الشعبى. راجع: د. نبيلة ابراهيم: (أشكال التعبير فى الأدب الشعبى) - دار نهضة مصر - القاهرة، ٩٧٤ـ (ط الثانية)، ص ١٩٤،

(٢١) فاروق عبد القادر: «نزهة قصيرة فى صحبة قصاص» دراسة ملحقة بمجموعة يحيى الطاهر (حكايات للأمير) دار الفكر المعاصر، القاهرة ١٩٧٩، ص ١١٥.

(٢٢) يمكن أن نتصور عدم إنجاب البنين، هنا، كعقاب، إذا تذكرنا أن الإنجاب - وإنجاب البنين خصوصا - يعد «مطلبا ضروريا للغاية فى الأسرة التناسلية المصرية»، . راجع: د. سيد عويس: (حديث عن المرأة المعاصرة - دراسة ثقافية اجتماعية) سبق ذكره، ص ص ٦٨ - ٦٩ ونجد هذه النظرة، للإنجاب عموما، فى القرآن الكريم. كما يبدو «العقم» كعقاب إلهى قديم. راجع الكتاب المقدس - (التوراة) - سفر اللاويين.

(٢٣) د. شاكر عبد الحميد (السهم والشهاب - دراسة فى تطور الوعى لدى الشخصيات فى قصص يحيى الطاهرة القصيرة)، مجلة (خطوة)، العدد الثالث، ص ٨٩.

(٢٤) راجع: د د. سيد البحراوى (دلالات النهايات فى قصص يحيى الطاهر) ص ١٢٢.

(٢٥) راجع : د. سهير القلماوى: (ألف ليلة وليلة) دار المعارف - القاهرة (ط الرابعة)، ١٩٧٦، ص ١٩٩.

(٢٦) (حكاية على لسان كلب) - يحيى الطاهر عبد الله - مجلة (الدوحة) العدد ٥٧ - قطر، سبتمبر ١٩٨٠. ونشرت فى الكتابات الكاملة ليحيى الطاهر عبد الله - دار المستقبل العربى - القاهرة، ١٩٨٣. وسنعتمد هنا نسخة الكتابات الكاملة.

(٢٧) كتب الكاتب هذا العمل بعد اتفاق مع إحدى دور النشر المتخصصة فى الأعمال التى يمكن للفتيات والفتيان أن يتلقوها (دار الفتى العربى). وإن كان من الممكن - بالطبع - أن يختلف أى عمل، أثناء كتابته، عن النقطة الأولى أو السبب الأول الذى يمكن أن يكون دافعا للكتابة.

(٢٨) ضرورة الفن ، ص ٢١٢.

(٢٩) راجع : محمد فهمى عبد الحميد (الحدوتة والحكاية فى التراث

القصصى والشعبى) سلسلة (كتابك) - ١٠٢ - دار المعارف - القاهرة، ١٩٧٩، ص ٢٤.

(٣٠) راجع: د. شكرى عياد: (البطل فى الأدب والأساطير)، ص ٨٢.

(٣١) راجع: فريد ريش فون ديرلاين: (الحكاية الخرافية) ص ٧٧.

(٣٢) راجع: (كليلة ودمنة) - باب عرض الكتاب - ص ٣٧.

(٣٣) راجع: (الأسطورة والرمز - مبادئ نقدية وتطبيقات) - خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقدا - ت . جبر إبراهيم جبرا - منشورات وزارة الأعلام - سلسلة الكتب المترجمة (١٥)، بغداد ١٩٧٣، ص ص ١٣٠: ١٤٩.

(٣٤) راجع : د. شاكر عبد الحميد: (كلود ليفى شتراوس) مجلة (آفاق عربية) السنة ١٠ - العدد ٨ - بغداد - أغسطس ١٩٨٥.

(٣٥) قال الكاتب الراحل لهذا الباحث إنه قد أخذ عنوان القصة من عنوان فيلم لشارلى شابلن «حياة كلب»، وإنه قد أهدى القصة لاسم شارلى شابلن (لهذا السبب) ثم رفع الإهداء (لأسباب لم يذكرها). ولم تتح لهذا الباحث رؤية هذا الفيلم، واكتشاف العلاقة بينه وبين القصة.

(٣٦) اكتشف الإنسان ما فى الكلاب من صفات تجعل منه حارسا نموذجيا منذ فترة مبكرة. ويشير فريزر لأسطورة هندية من أساطير الخلق القديمة ذكر فيها أن الاله صنع نموذجا لكلب وعينه حارسا على النموذجين الآدميين اللذين كان قد صنعهما . راجع: (الفولكلور فى العهد القديم) - الجزء الأول، ص ٣٨.

(٣٧) نعتمد هنا على المثال، كما حدده فلاديمير بروب، وكما طوره جويماس. وقد تمكن بروب، من خلال دراسة عدد من الحكايات الشعبية يناهز المائة، من استنتاج ماسماه بـ «المثال الوظائفى (وهو البنية الشكلية الواحدة التى تولد هذا العدد المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة). والوظيفة فى اصطلاح بروب هى «عمل الفاعل معرفا من حيث معناه فى سير الحكاية » أى الحدث يعتبر وظيفة «مادام رهين سلسلة من الأحداث التى تبرره ومن الأحداث الذى تنتج عنه». راجع: المرزوقى - شاكر : (مدخل إلى نظرية القصة) ص ٢٤ وراجع ص ص ٢٣: ٦٨.

وقد اعتمدنا فى تحديد هذا المثال على هذا الكتاب بجانب كتاب فلاديمير بروب نفسه: (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) - ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، كتاب النادى الأدبى الثقافى - جدة السعودية، ١٩٨٩، ص ص ٨٢: ١٣٦. كما أفدنا من : د. صلاح فضل: (فلسفة البنائية فى النقد الأدبى) ص ص ٩٣، ٩٤ و : د. نبيلة أبراهيم: (نقد الرواية..) - النادى الأدبى - الرياض - ١٩٨٠ ص ٦٢: ٨٢، كذلك د. نبيلة إبراهيم: (البدايات الأولى للتأليف القصصى) - مجلة (الأقلام) - بغداد - نوفمبر ١٩٧٥.

(٣٨) نلاحظ أن مثال بروب ينطبق على «الحكايات الشعبية العجيبة» الخالصة. وقد «قام كلود بريمون بنقد مثال بروب، وأكد أن تركيب القصة يمكن أن يتفرع ويتوزع فى اتجاهات متعددة ومتشعبة، أضف إلى ذلك أن القراءة الشكلانية تعتمد إلغاء البعد الذاتى للأثر القصصى ومحو قيمته المرجعية».

راجع: المرزوقى - شاكر: (مدخل إلى نظرية القصة) ص ص ٦٧، ٦٨.

(٣٩) المرجع السابق، ص ٥٧.

(٤٠) د. نبيلة إبراهيم: (نقد الرواية..) راجع الصفحات التى أشرنا إليها.

(٤١) المرزوقى - شاكر : (مدخل إلى نظرية القصة) ص ٣٦. وهذه الوظائف قد تكون محذوفة فى بعض الحكايات الشعبية. ولكن، من ناحية أخرى، تبدأ (حكاية على لسان كلب) «كما تبدأ الحكاية الشعبية العجيبة فى العادة. بعرض الوضع الأصل فيقع تعداد أفراد العائلة أو تقديم الشخصية التى ستتقمص دور البطل بذكر اسمها أو بوصف حالها» (المرجع نفسه، ص ٢٥): راجع بداية «حكاية على لسان كلب» ص ٣٢٥: «اسمى محظوظ.. ولاسمى حكاية تحكيها أمى... إلخ».

(٤٢) راجع : فلاديمير بروب: (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، ص ١١٨.

(٤٣) هنا استعادة القول الشائع «على رأسه ريشة».

(٤٤) من قصيدته الشهيرة التى يهجو فيها «كافور» الإخشيدى:

عيد بأية حال عدت ياعيد * بما مضى أم لأمر فيك تجديد

الفصل الخامس

«البنية الاحتفالية»

(الجنة المؤقتة .. والجحيم الدائم)

أولا: مدخل

ثانيا: «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»

ثالثا: «تصاوير من التراب والماء والشمس»

أولا : مدخل

(١)

تمثل (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة)[١]، مع (تصاوير التراب والماء والشمس) [٢]، تجربة خاصة فى عالم يحيى الطاهر عبد الله، ليس فقط على مستوى البناء الفنى، بكل ما يستتبعه، ولا على مستوى التناول الفنى الذى يتراوح بين المنحى الواقعى التسجيلى والمنحى الفانتازى، ولكن أيضا على مستوى الصياغة «الاحتفالية» للعالم القصصى فى هذين العملين، التى ترتبط بالرؤية التى يجسدانها، باعتماد بعناصر وتقنيات فنية جديدة من نواح عدة.

ولعل أنسب مدخل إلى (الحقائق القديمة صالحة للدهشة) و(تصاوير من التراب والماء والشمس)، هو المدخل «الاحتفالى» الذي نقصد به مدخلا موازيا لما أسماه ميخائيل باختين بـ «المدخل الكرنفالى».

(٢)

يحدد باختين ثلاثة جذور للصنف الروائى الأوربى: ملحمى، وبيانى متكلف، وكرنفالى. ويرصد نمطين من أنماط الحياة عاشهما

إنسان القرون الوسطى:

أولهما رسمي، جدي عابس، خاضع لنظام قائم على التراتب الاجتماعي، والثبات، والانفصال، والخضوع والخنوع، والتعصب.

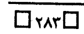
والثاني «سوقي»، متحرر من كل صفات الأول.

ويؤكد باختين أن الكرنفال موقف شعبي- تكونت سماته عبر عشرات القرون - يحرر الإنسان من الانصياع والخوف، ويدمجه في العالم، ويدمج العالم فيه. ويرصد - باختين- عدداً من الاحتفالات الأوروبية في العصور الوسيطة، ومن أهمها ما يسمى كرنفال «عيد الحمقى»، الذي كان يتم فيه تنصيب ملك أو قسيس أو أساقفة مهرجين من أفراد الشعب (بشكل مازح، يسخر من ملوك ورجال الدين خارج الاحتفال)، ليكشف أن هذه الاحتفالات جميعا كانت تخرج عن «خط الحياة» المعتاد، وفيها كانت تقام «حياة مقلوبة»: فالقوانين والموضوعات والمحظورات والقيود التي تعمل دائما على تكريس علاقات الحياة الاعتيادية، كلها تُلغى في زمن الكرنفال، فتنتفي التراتبية الاجتماعية وآداب السلوك وكل أشكال التمايز بين الناس، وتسم العلاقات الحرة كل شئ؛ ليبرز كل ما كان خفياً معزولا، على مستوى المواضعات القائمة خارج الكرنفال. فالكرنفال «يقرب، ويربط، ويوحد»، كل صوره صور «مزدوجة الوحدات»، وفي

الحياة الكرنفالية، الاستثنائية المؤقتة، ينتفى الزمن العادى، التاريخى، المطرد للأمام، ليحل محله الزمن «المغير لكل شئ، والمجدد لكل شئ» (٣).

ويشير باختين إلى تراجع الحياة الكرنفالية فى أوربا على مستوى التحقق الواقعى، ابتداء من القرن السابع عشر، وإن بقيت للكرنفال مشتقات متأخرة، مثل «خط» الحفلات التنكرية، والمساخرة الماجنة(٤)، قبل أن يحلل انتقال عناصر الكرنفال، ومفاهيمه الأساسية، إلى الأدب، حيث أصبحت هذه العناصر والمفاهيم مادة هائلة للتمثل، أو لإمكانية التمثل، فى الكتابة الأدبية.

من هذه العناصر والمفاهيم يشير باختين إلى: التنوع الأسلوبى، ومزج السامى بالوضيع والجاد بالمضحك، وإسقاط الزمن البيوجرافى التاريخى وتركيز الحدث فى نقاط الأزمات والتحولات والانعطافات والكوارث، وأشكال المحاكاة الساخرة للمأثورات والنصوص المقدسة، وحس السخرية الذى يمتد ليشمل كل أحد وكل شئ، والتعرية (تعرية النفس والآخرين)، والضحك،(بما فى ذلك الضحك من غير صوت)، والصراحة المطلقة في حوار الشخصيات، واعتماد مبدأ «تكافؤ الأضداد»، والغرابة بالقياس على ما هو معتاد. من السهل ملاحظة أن كل هذه العناصر والمفاهيم تعد تجاوزاً للمواضعات الفنية المتعارف عليها فى الكتابة التقليدية.



(٣)

أصبحت الأشكال الاحتفالية، بعد تمثلها فى كتابة أدبية وسائل هائلة لكشف مستويات عميقة في الحياة الفردية والجماعية. وقد استفاد من هذه الأشكال أدباء عديدون، منهم- كما يرصد باختين-:رابليه، سرفانتس، بوكاشيو، ديدور، إدجار آلان بو، جوجول، دستويفسكى [٥]. وإذا كانت ملامح «الروح الكرنفالى» قد اكتسبت سمات متباينة فى تمثلها عند هؤلاء الكتاب: واقعية، أو شعرية رومانتيكية، أو سنتمنتالية، أو مأساوية.. إلخ، فإن السمات الكرنفالية تختلف عبر تمثلها من كاتب إلى آخر، بل قد تختلف من عمل إلى غيره عند الكاتب الواحد، كما نلاحظ فى العملين اللذين نتوقف عندهما من أعمال يحيى الطاهر عبد الله.

ثانيا: الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»

(١ - ١)

تتكون «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» من سبع حلقات قصصية، تجمعها وحدة الشخصية المحورية- «إسكافى المودة»- ووحدة المكان، ووحدة «الزمن الإطار» أو «الزمن المرجع». ومع كل ما يربط بين هذه الحلقات القصصية، فهذا العمل من أعمال الكاتب يثير مشكلة خاصة بتحديد الإطار النوعى له، كإطار متواضع عليه فى التقعيدات النظرية للشكل الروائى.

فكل حلقة من الحلقات السبع فى هذا العمل يمكن قراءتها بشكل منفصل. كما أن هذه الحلقات يمكن إعادة ترتيبها بتسلسل مغاير لتسلسلها القائم الذى وضعه الكاتب. وفيما عدا الحلقات الثلاث الأولى التى تبدو متراتبة على مستوى الحدث والزمن، فالحلقات الأربع الأخرى يمكن قراءتها بأى ترتيب. لعل هذا هو السبب فى عدم وضع الكاتب أية أرقام أو عناوين على رأس كل حلقة من حلقات هذا العمل، واكتفائه بمجرد تكرار العنوان الأساسى للعمل ككل: «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»، فى بداية كل حلقة من

الحلقات. وربما جعلت هذه السمة «النص» ينتمى لبناء مفتوح، قابل لحذف بعض حلقاته، ويقبل إضافة حلقات أخرى إليه.

وليس هذا نوعا يمكن توصيفه بالتفكك داخل الشكل الروائى، كما كان الأمر فى بعض الروايات الأوروبية المبكرة التى كانت تتشابه مع مجموعات القصص، حيث كانت هذه الروايات تتضمن قصصا فرعية بداخلها، وكانت هذه القصص الفرعية ترتبط «بأحداث القصة (الرواية) الرئيسية وشخصياتها بطريقة غير محكمة» [٦]، ولكن «الحقائق القديمة..»، من ناحية أخرى، يمكن أن ترتبط بمهد الرواية الأوربية فى الأزمنة الحديثة، أعنى هذا المهد الذى «شغله المحتال، والمهرج والأبلة وغيرهم من الذين تركوا آثارهم على أسلوب الرواية»[٧].

ليس ثمة تفكك روائى هنا، فليس ثمة «رواية» أصلا، بل هنا نص مفتوح، قائم على التفاعل بين شكل كل من القصة والرواية [٨]. وفى هذا النص، الذى يضم تجارب وأحداثا متعددة حول عالم واحد وشخصية واحدة، يوجد نوع خاص من الوحدة الإطارية التى تتغاضى عن التسلسل الزمنى أو التراتب المنطقى. تقع دوائر شبه مستقلة، داخل هذه الوحدة الإطارية، هى الحلقات السبع فى العمل. وفى مركز كل دائرة/ حلقة، من هذه الدوائر/ الحلقات. تقوم شخصية «إسكافى المودة» بوصفها شخصية رئيسية.

(١ - ٢)

تجمع «الدورات - الحلقات» السبع فى «الحقائق القديمة» بين عناصر صياغية فنية متعددة، متباعدة على مستوى انتمائها إلى أشكال موروثة. فمع البعد الواقعى المتمثل في الارتباط بالزمن الإطار، والمتجسد فى بعض الأحداث، هناك اعتماد على المبالغة الساخرة، والفانتازيا، والأحداث الخرافية، وصياغة الشخصية التى تستعيد صياغات «الأبطال الساخرين» فى مناطق متعددة من الموروث القصصى العربى والإنسانى.

وغالبية هذه «الدورات- الحلقات» السبع، التى يجمعها راو واحد موازٍ للشخصية المحورية، تبدأ بشخصية إسكافى المودة الذى يبحث دائما - عن طريق الاحتيال غالبا- عن كيفية أو وسيلة يتمكن بها من شرب الخمر. كما أن أغلب هذه «الدوائر- الحلقات» تنتهى به أيضا.

وعلى مستوى التراتب الزمنى المرتبط بتراتب الأحداث، فى هذه «الدورات - الحلقات»، نجد أن الأولى تقع أحداثها فى ليلة ما، والثانية فى فجر هذه الليلة، والثالثة بعد أسبوع. أى أن هذه الدورات الأربع الأخرى تشكل كل واحدة منها دورة جديدة، منفصلة عن سابقتها ومستقلة عنها زمنيا.

ولكن، فى هذه الدورات السبع جميعا، تظل «الخمارة» هى البؤرة

الأساسية التى تتفرع منها، أو تتفرع فيها، الأحداث، سواء فى داخل الخمارة نفسها، أو فى الخارج المرتبط بها.

فالإسكافى فى الدورة الأولى يكون قد خرج لتوه من الخمارة. وفى الدورة الثانية يكون أيضا قد خرج لتوه منها. أما الدورات الخمس الأخرى فتقع معظم أحداثها داخل الخمارة.

(٢)

«الخمارة» مكانا، بهذا المعنى، تصبح البؤرة الأساسية فى بناء عالم «الحقائق القديمة.. »، كما يصبح «الإسكافى»- على مستوى الشخصيات- البؤرة الأساسية فى هذا العالم.

«السوق». و«الدكان» مكانان آخران يشار إليهما كثيرا، لكنهما يظلان بمثابة مكانين مؤقتين- أشبه «بمحطتين»- للوصول إلى الخمارة. ويضاف إليهما أيضا، بدرجة أقل حضورا، كل من باب بيت الإسكافى (بما يرتبط به الباب، عموما، من علاقة استثنائية) ويتوقف الراوى عنده مرتين فحسب، والمخفر الذى لا نراه ولكن- فقط- نعرف أن الإسكافى قد سِيقَ إليه وقضى به أسبوعا.

«السوق» و«الدكان»، وباب بيت الإسكافى و«المخفر»، كلها تنتمى إلى «جحيم» العالم بالنسبة للإسكافى، بما تفرضه كل هذه الأماكن عليه من إحساس بالتعاسة والاغتراب وفقدان التواصل والألم، بينما

الخمارة، وحدها، «جنة» هذا العالم، بما تحمله له من وهم بالسعادة والتواصل مع الآخرين، والتحقق. الخمارة هى المأوى الحقيقى له. والخروج منها- فى حقيقته- خروج إلى الضياع وفقدان المأوى.

فى «الخمارة»، المقابل الفنى هنا للساحة الاحتفالية، يتم إهدار القوانين الصارمة، والمواضعات، والمحظورات، والقيود التى ترتبط بنمو الحياة العادية، لكى يصبح - بمساعدة الخمر- قانون التعامل بين السكارى القانون الوحيد. هنا، فى الخمارة، يحقق الإسكافى مع أصدقائه، أو مع الذين يشاركونه أو يشاركهم الشراب، حياتهم الخاصة- وإن كانت مؤقتة، وتواصلهم الخاص- وإن كان مؤقتا أيضا. ومن خلال هذا التواصل، وهذه المشاركة، تقترب الخمارة من أن تكون «يوتوبيا» وهمية، وتصبح محاولة للإمساك بالإنسان فى خروجه على كل ما يفصله عن الآخرين، ويقيم بينه وبينهم الجدران على المستوى الحقيقى والمجازى معا، خاصة فى عالم المدينة الذى ينهض على هذا الانفصال.

وفى هذه «اليوتوبيا» الوهمية تسقط أشكال التقسيم بين الشخصيات ويندمج الفرد فى «وحدة وثيقة». الإسكافى يجلس مع العربجى والتاجر والخياط و «المعلم» الثرى وسمسار الشقق (وكلهم مسلمون)، واليونانى المسيحى يقدم المشروبات للجميع، ويبدو شخصا حميما للجميع، وهكذا، وإن ظلت «الحسابات» التى تنتمى لجحيم

العالم قادرة على أن تتسلل إلى هذه اليوتوبيا، فهذا جزء من تأكيد طابعها الوهمى.

ويؤكد الطابع الوهمى لهذه اليوتوبيا، من ناحية أخرى، أن الخمر التى « تسقط الفواصل فى وقت ما، هى نفسها التى تجسد هذه الفواصل، بشكل أكثر وطأة، فى وقت آخر. فالخمر التى «تجلب الفرح فى حين» هى نفسها التى «تجلب الحزن فى حين»، كما تؤكد هاتان الجملتان من «تصاوير من التراب والماء والشمس».

كذلك تأخذ طبيعة مزدوجة، حيث تصبح أداة للتجاوز المؤقت للمواضعات الطبقية وأداة للتعبير عنها وتأكيدها فى أن:«ذلك يشرب لأن معه مال (كذا).. وهذا يشرب وليس معه مال.. والذى يشرب لأنه يملك مالا.. وذلك الذى يشرب لأنه لا يملك مالا» (الحقائق القديمة..-ص١١٤). يضاف إلى هذا أن الخمر التى يشربها الإسكافى، عادة، هى- فى النهاية- خمر «رديئة» «مغشوشة»، تسبب الأمراض، وتجعل الواهمين، المنغمسين فى جنتهم الاحتفالية المؤقتة، يفيقون من تأثيرها على صداع.

إن الخمارة، بهذا المعنى، هى التكثيف الفنى الاحتفالى لكل الأماكن، وزمنها- كما سنرى- تكثيف لكل الأزمنة، والخمارة، بذلك، هى إسقاط ونفى لكل الأماكن، وكل الأزمنة.

(٣)

تقوم صياغة شخصية الإسكافى على مبدأ «تكافؤ الأضداد»، وهو مبدأ جوهرى فى البنية الاحتفالية، إذ تجمع هذه الشخصية بداخلها بين الحماقة والحكمة، بين الجدية والطابع الساخر، بين الأنانية وإنكار الذات، ويقترن فيها الخير والشر، والقدرة والعجز، جميعا.

هذه الصياغة المركبة، ترتبط-من جانب - بكون هذه الشخصية امتداداً لصياغات متعددة فى الموروث الشعبى والكلاسيكى، فى الأدب المحلى والإنسانى، كما ترتبط - من جانب آخر- بعمل الكاتب الذى أضاف إلى هذه الصياغات إضافاته الخاصة. إن هناك ما يربط شخصية الإسكافى بأبطال «الديكاميرون»، فى سعيهم للاستمتاع والراحة، ونأيهم عن الإحساس بالمسئولية إزاء واجبات ما، وهناك ما يربط شخصية الإسكافى بنوع خاص من الشخصيات انتشر في العديد من حكايات «الشطار والعيارين» العربية، كان «يتوسل بالحيلة والمخاتلة والدهاء فى خداع الناس» (٩)، وهنا ما يربط شخصيته - الظريفة، المحورية فى العمل - بتلك الخصيصة التى ارتبطت بالمقامات العربية، وتعلقت بوجود «راوية» أو «بطل» ظريف، محورى. والإسكافى يرتبط، من خلال سعيه لكشف التناقضات والزيف من حوله، بشخصيات المحتالين فى أدب الاحتيال عموما، الذى كان فى مجموعه «سخرية مرة من الزيف

الاجتماعى[١٠]. وترتبط صياغة شخصية الإسكافى ببعض الشخصيات الفنية الشعبية، مثل شخصية «على الزيبق» فى (ألف ليلة وليلة) [١١] وفى سيرته، ولكن الأواصر الواضحة بين شخصية الإسكافى والشخصيات الفنية الموروثة، هى تلك القائمة بينه وبين شخصية «معروف الإسكافى» فى «ألف ليلة وليلة»، وإن كان الكاتب يقيم بين الشخصيتين نوعا من «التمثل المقلوب» [١٢].

ولكن، مع كل هذه الأواصر التى تربط شخصية «إسكافى المودة» بشخصيات موروثة، فإن لها خصوصية تميزها عن هذه الشخصيات،إذ إنها لا تقوم على صفات أحادية الاتجاه (شأن معظم الشخصيات الموروثة)، فهناك ما يربطه، أيضا، بالشخصية المسماة «ابن البلد»، والشخصية المسماة بـ« الفهلوى» (وفى الخصال المعروفة عنها ما يشير إلى الجمع بين عدة صفات متناقضة [١٣]، مما يتجاوز الأحادية المشار إليها)، كذلك يظل إسكافى المودة خارج نطاق المحتال غير المرتبط بأية أخلاق (كما عرفته الرواية الأوربية خصوصا)، والذى لا يعرف «الندم» (فالإسكافى «يحاسب نفسه على سوء أفعاله»- انظر الدورة الأخيرة فى «الحقائق»..).

إن هذا «التركيب» في صياغة شخصية الإسكافى، فضلاً عن ارتباطه بمنجز الرواية الحديثة التى تجاوزت أحادية الرواية الرومانتيكية، يرتبط بصياغة احتفالية ممثلة فى المبدأ المشار إليه.

وحسب هذا المبدأ، يمكن فهم كشف الاسكافى للتناقضات من حوله، بصراحة مطلقة، وفى الوقت نفسه إقامة حياته كلها على أكاذيب لا تنتهى. فمثل هذا التناقض يرتبط بمنطق الاحتفال، حيث يصير كل شئ فيه، الحقيقة واللهو والجدية وصغار الأمور وكبارها، بلا رقيب يميز كل منها خارج الاحتفال، بل تصاغ لها معايير أخرى، احتفالية، مختلفة.

(٤)

يمتزج فى أحداث «الحقائق القديمة..»، على نحو فريد، ما هو واقعى وخرافى وحلمى معا، فمع كل الأحداث الواقعية فى هذا العمل، نجد أحداثا تنتمى لعالم تناسخ الأرواح، وتحولات الكائنات، مع بعض الأحداث التى تنتمى للحكاية الخرافية. ومن هنا تبدو أحداث هذا العمل مرتبطة بعنوانه الرئيسى المتكرر مع كل دورة من دوراته، إذ يبدو العالم القديم، الخرافى، الذى لا يزال «صالحا لإثارة الدهشة»، والذى يطفو علي السطح مرة- أو مرات - أخرى، حين لا تستطيع «الحقائق» الراهنة، ولا المنطق القائم، أن يفسرا موقفا ما، فى «واقع» يتجاوز بتغيراته كل منطق.

هكذا، نجد المخمور الواقع على الأرض، عندما يواجهه الدركى، «يرتد» عقله إلى «الحقائق القديمة» فيحتال على الموقف ويتحول إلى

حجر («الحقائق القديمة»، ص٥٩)، وهكذا نجد المخمور نفسه، فى موقف آخر، يستعين بشيطانه فيتحول إلى خروف (ص٦٤)، ثم يفارقه هذا الشيطان بمجرد أن يذكر اسم الله، فيتحول مرة أخرى إلى آدمى يضاجع زوجة الدركى.. إلخ.

هذا المنحى الخرافى الذى يتخلل أحداثا واقعية، الذى نجده فى سرد الراوى، نجده أيضا مرتبطاً ببعض الأحداث (راجع «الحقائق القديمة».. ص ٧٧).

وبجانب هذا المنحى الخرافى نجد منحى آخر مرتبطا بمستوى «حلمى» يتواشج مع الأحداث الواقعية ويتداخل معها. يلخص هذا التداخل ما يقوله «الإسكافى» «للأفندى»: «تلك هي الدنيا يا سيدى الأفندى: حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم» (ص١١٤). ومن هذا المستوى نجد تلك «الرؤيا» التى يقصها الإسكافى، بلغة تتمثل لغة الإنجيل ولغة بعض المتصوفة، والتى عاشها أو رآها وهو حبيس بالمخفر: «نظرت من عين فرأيت النور فى البحر ورأيت كل من اقترب من البحر احترق. مر الوقت بظلام ونور وظلام ونور (....) وسمعت الرجل يقول لى انظر (...) ورأيت بعينى هاتين كومة المال يحترق، ورأيت الشوارع تقطعها الشوارع» [١٤] («الحقائق. القديمة...» ص١١٥- وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا).

(٥)

من المقطع الأول، فى «الحلقة- الدائرة» القصصية الأولى فى «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»، نواجه المفارقات والتناقضات ومبالغات القص الاحتفالية: «حين رأى- وقد أنهكه السير الطويل وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى (المطعم الفاخر بواجهات من زجاج، والرجل السمين القصير وصاحبته التى تلبس بالطو من فرو الدب- يأكلان عجلا مشويا وديكا روميا وطاووسا محشيا وحوتا مقليا، بعد أن شربا- من جيد الخمر تسع زجاجات.. وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحفة).. صرخ هو الجائع الحافى العارى- صرخته الأخيرة، وارتمى فى حضن أمه الأرض [١٥] ليستريح» («الحقائق القديمة..» ص٨٣).

هنا، مع بنية الصورة الاحتفالية التى تسعى إلى أن توحد بداخلها كلا قطبى التناقض: الجوع والتخمة، العرى و«البالطو من فرو الدب»، الأسفل والأعلى.. إلخ، نجد- ضمن عناصر هذه الصورة الاحتفالية- تلك الغرابة بالقياس لما هو عادى، والمبالغة فى التصوير مع الميل إلى ما هو كوميدى وساخر، لكنه ينطوى على مفارقة مأساوية مرتبطة بالتناقض الطبقى الصارخ، فضلا عن انعكاس أحد القطبين فى الآخر (انعكاس العالم داخل المطعم الفاخر بما فيه ومن فيه- من طعام كثير ومن شخصيات متخمة- فى بصر ووعى

الإسكافى- الجائع المنهك الحافى العارى- خارج المطعم).

وكل هذه العناصر أساسية فى الصورة الاحتفالية، التى ينعكس فيها القطب العلوى فى القطب السفلى (حسب «مبدأ الهيئات فى ورق اللعب- بتقريب باختين)، حيث يجتمع طرفا التناقض، وينظر أحدهما فى وجه الآخر.

(٦)

يقوم مفهوم «التعرية»، الاحتفالى، أو الصراحة التى لا تتقيد بالمجاملات، بوصفه أساسياً من العناصر التى ينهض عليها تجسيد العالم القصصى فى «الحقائق القديمة..»، ويقوم الإسكافى بدور أساسى فى هذه التعرية، بما يعرفه عن نفسه وعن الآخرين، وبما يطرحه - دائما، ودون سياق غالباً- عن نفسه وعن الآخرين.

فمعظم الأحداث والوقائع والمعلومات التى نعرفها عن الإسكافى (منذ أن جاء- على سطح قطار يحمل الفحم- من قريته بالصعيد البعيد)، والكيفية التى يحيا بها حياته- حياة «القرد مكشوف العورة» ص١٠١ وما بعدها)- يقوم هو نفسه، وليس الراوى، بتقديمها لمن حوله، بشكل من أشكال التعرية والصراحة المطلقة، التى تبدو- على مستوى ظاهرى فحسب- متناقضة مع «كذبه الاحتفالى».

تمتد هذه التعرية- من حيث هى موقف احتفالى أصيل- لتشمل



مَنْ حول الإسكافى أيضا. هو يعرى نفسه كما يعرى الآخرين، والآخرون- بدورهم- يدخلون فى طقس التعرية- خاصة فى الخمارة- فيعرى بعضهم بعضا. إن عين الراوى التى ترى كل شىء لا تغفل شيئاً مما تراه، والراوى الذى هيمن على تراث الرواية الرومانتيكية، يتراجع هنا ليقدم «روايات» الشخصيات القصصية، وحواراتها القائمة على التعرية المتبادلة - هذا الراوى الذى يتم من خلاله، وبواسطته، تعرف التفاصيل المتعلقة بشخصيات العالم القصصى.

من تعرية الإسكافى، القائمة على معرفته بالعالم من حوله ومعرفته بنفسه، نرى أبعاد هذا العالم القصصى الحافل، ونواجه مفارقات الواقع الجديد، الذى أفرزته فترة السبعينات فى مصر بتناقضاته المتفاقمة. نرى- من خلال تلخيص الإسكافى وبلغته الخاصة- اختصار العالم الطبقى فى: «ناس تحب أكل لحم الحيوانات، وناس تأكل لحم الناس، وناس لا تأكل لحم الناس ولا لحم الحيوانات» (ص١١٤)، نرى معه، من خلال تخيلاته- التى تشبه الحقائق- قوانين «لعبة السوق»، التى تجعل من يحكم السوق «يحكم الدنيا» أو يشارك فى حكمها (راجع ص١٢١).

وتشارك الشخصيات القصصية فى طقس التعرية الاحتفالى بما يكشف عن مستويات أخرى فى عوالم وعلاقات هذه الشخصيات. فى

الخمارة التى يجتمع فيها الإسكافى والمعلم والخياط وسمسار الشقق المفروشة، يدخل الجميع فى طقس التعرية، وسرعان ما تتهدم الجدران القائمة على الحفاظ على المواضعات الاجتماعية الكاذبة والمجاملات الزائفة [١٦]، فبعد النكتة الفاحشة التى يرويها الإسكافى، والنادرة الفاحشة التى يرويها الخياط، والضحكة الفاحشة التى يضحكها المعلم (والضحك موقف كرنفالى أساسى) الذى يرمى قلبه: «ريالين من فضة نقية على بلاط المكان» (ص٩٤)، يتصارح الجميع حول ما يرونه من واقعهم الخارجى، المؤلم، الجحيمى، الذى يحيط بهم، وحول ما يرونه فى أنفسهم.

وفى مرحلة أعلى من الحياة داخل الجنة الوهمية المؤقتة، وبسبب من تصاعد تأثير الشراب، تسقط الجدران بين هذه الشخصيات، ومع اكتمال طقس التعرية يجابه بعضها البعض، «فيفضح» الخياط المعلم، و«يفضح» المعلم الخياط (راجع ص ٥٨).

(٧)

يقوم العالم القصصى فى «الحقائق القديمة» على نوع من الجدل بين الفرد والجماعة، وهذاالجدل، وفى تجسيده داخل «الحقائق»، يوازى جدلا بين الوجود مع الخمر والوجود بعيدا عنها. مشكلة الإسكافى، بعيدا عن الخمارة والخمر، تكمن فى تساؤله الدائم وهو

وحيد: «هذا يوم يحلو فيه الشراب.. لكن كيف؟». وإجابته العملية عن هذا التساؤل (بتحايلاته، ثم نجاحه فى دخول الخمارة وتعاطى الشراب) ترتبط بتحقيق وجوده مع الآخرين الذين يتحايل عليهم، أو الذين يشرب معهم، أو الذين يتحايل عليهم ويشرب معهم، أى أن هذه الإجابة عن تساؤلاته لا يمكن أن تتم بعيدا عن الآخرين، ليس فقط لأنه لا يملك المال الذى قد يستطيع به الحصول على الشراب وتعاطيه بمفرده، وإنما أيضا لأن عالم الاحتفال لايكتمل إلا بوجود الآخرين .

إن انفصال الاسكافى عن الآخرين يرتبط - أساسا - بوجوده خارج الخمارة، وإذا امتد هذا الانفصال إلى داخل الخمارة فإنه يغدو انفصالا عارضا مرتبطاً باختلاف درجات التحقق التى يحياها الإسكافى، أى يغدو اختلافاً بين الإسكافى بمجرد دخوله الخمارة والإسكافى بعد بداية تناوله للشراب ، أى - بالضبط - يكون اختلافا بين «الإسكافى الصاحى»، و«الإسكافى الشارب». «وقال إسكافى المودة الصاحى لإسكافى المودة الشارب. ها هم يشاركوننى طاولتى بعدما اكتظت الحانة »(ص١٢١). ولكن كل هذا لا يمنع أن يشعر الإسكافى، أحيانا ، أنه بحاجة إلى أن يكون بمفرده . «.. إنى أفضل أن أكون بمفردى» (الصفحة نفسها) ولكنه يرصد رغبته هذه فى الانفصال عن الآخرين بوصفها رغبه طارئة عليه، وشعورا غريبا . «.. أه منه هذا الشعور الغريب » (الصفحة نفسها).

الطقس الاحتفالي، الجماعي، في الخمارة، الذي تجسده «الحقائق..»، ليس طقسا جديدا بالنسبة للإسكافي، وليست الخمرة هي شرط تحقيقه الوحيد هنا، بل توجد بدائل أخرى ممكنة، (أو كانت ممكنة في فترات أخرى خارج الزمن القصصي الذي تجسده «الحقائق..») لهذا الطقس. يقص الإسكافي على «الموظف»- مستعيدا زمنا قديما- ذكرياته أيام كان جزءا ضمن مجموعة أصدقاء يشعرون بغيابه عندما يغيب: «خفير ببندقية وساقي ورد وجامع قمامة»، كانوا جميعا يدخلون في طقس الاحتفال الجماعي عبر طريق تظلله تأثيرات «الحشيش وخمرة العسل الأسود وجوزة الطيب»، حيث كانت جماعيتهم تمتد لتصبح نوعا من «وحدة كائنات» وهمية، يمكنهم من خلالها أن يروا «للورد عيونا كعيون الحيوانات» (راجع «الحقائق القديمة..» ص١٠٢)، وهذه الوحدة التي يشير إليها الإسكافي التي تنكسر بموت أحدهم، سوف يتم تناول وحدة موازية لها، بوضوح أكبر، في رواية «تصاوير من التراب والماء والشمس».

خارج طقس الاحتفال الجماعي، المؤقت، يبدو الإسكافي «كأنه محكوم عليه بالعزلة، فما إن يقترب من إنسان، ويلمس كل منهما في الآخر شيئا، حتى تقهرهما الظروف على أن يبتعد كل منهما عن الآخر مرة أخرى» (١٧) لذلك يسعى إلى الاندماج مع من حوله داخل الخمارة، وداخل خمارة «مخالي» بوجه خاص، وإذ يدخل الخمارة

يختار أقرب طاولة لبابها «حتى يراه كل داخل للخمارة ويمر به كل خارج من الخمارة.. الكل هنا يعرفه، وهو يعرف الكل» («الحقائق القديمة..»، ص٩٣)، وهو حين يعود إلى الخمارة، مثقلا بالحنين إلى الاندماج في الطقس الجماعي بعد أسبوع قضاه بالمخفر، يخاطب نفسه على باب الخمارة: «كل الطاولات مشغولة، أعرف الكل والكل يعرفني: الكل هنا يعرف الكل- لهذا أفضل أنا خمارة مخالى» («الحقائق..» ٧٣).

وحين ينتهي طقس الاحتفال، وينتهي معه هذا الاتصال بين الإسكافي الفرد وبين الجماعة، أي ينتهي شرط الاندماج بين الإسكافي والآخرين، حينئذ يكون الإسكافي قد انتقل إلى «جحيم» العالم، وحيدا يحدث نفسه، ووحيدا يسعى- من جديد- إلى اندماج مؤقت آخر في دورة أخرى، مؤقتة.

(٨ - ١)

الزمن، في دورات «الحقائق القديمة..» زمن احتفالي، ليس زمنا قصصيا بالمعنى المعروف، وليس زمنا تراجيديا، وليس زمنا بيوجرافيا يمكن التعامل معه بوصفه وحدات ثابتة. إنه زمن الخمرة، زمن انهيار الوقت، زمن التحولات الجذرية من الفرح إلى الحزن أو العكس. وهو، أيضا، الزمن الذي يتم كسره والانتقال منه إلى زمن

آخر، مفارق، غير احتفالى، فيما بين نهاية دورة وبداية دورة جديدة من دورات «الحقائق..».

فى هذا الزمن الاحتفالى يختلط الزمن الحاضر والزمن المحتمل معا: «هنا- بالعالم- الرجل المخمور العائد إلى بيته ماشيا على يديه وقدميه، لما يصطدم بكومة اللحم سيقف، وينادى الدركى المكلف بحراسة المكان، ويخاطبه مخاطبة من لم يذق قطرة من خمر العرق الحارقة. يقول المخمور الذى لم يعد مخمورا للدركى: من أى قرية أتى.. إلخ» («الحقائق..» ص٧٥)، وفى هذين الزمنين، الحاضر والمحتمل، يتحقق الانفصال بين كون الرجل«مخمورا» وكونه «لم يعد مخمورا»، أى بين زمنه الاحتفالى وبين خروجه من هذا الزمن.

ونجد تغلغل الزمن المحتمل فى الزمن الحاضر، بالمثل، فى النقاش أو الحوار الاحتفالى، التفصيلى، بين السمسار والمعلم(راجع« الحقائق القديمة..» ص٩٧- ٩٨)، كما نلاحظه فيما أشرنا إليه من أن الإسكافى يسمى نفسه إسكافى المودة، أى باسم الدرب الذى يأمل فى أنه «سوف» ينتقل إليه، وربما لن ينتقل إليه أبدا.

تغلغل الزمن المحتمل فى الزمن الحاضر هنا تعبير عن انفصال الشخصيات عن زمنها القائم، الحاضر، الذى ينتمى للزمن الإطار، أى لزمن «الجحيم»، وتعبير عن محاولة هذه الشخصيات-

المستحيلة- لأن تحيا فى زمن «الجنة» الاحتفالى، وهذا التغلغل، الذى يعكس تداخل الأزمنة فى زمن واحد ليس تعبيرا عن ثبات واستمرار قيم قديمة موروثة (كما هو واضح فى أعمال الكاتب الأولى)، بل يرتبط بسمة الزمن الاحتفالى من حيث هو زمن محول لكل شئ، مجدد لكل شئ، زمن يحتوى كل الأمنة التى تسقط فيه.

من الطبيعى، فى هذا الزمن، أن تكون المقاييس المستخدمة فى تحديده مستمدة من الحد الفاصل بين بداية الاحتفال ونهايته. ليس هناك فى عالم «الحقائق القديمة..» أية إشارة إلى الوحدات الزمنية «المفتتة» المعروفة، التى تستخدم الساعات- مثلا- لتحديدها. الإسكافى يعود إلى داره- حين يعود- عندما تهلل الديكة من فوق أسطح الدور (ص٦٣) وهو غالبا الميعاد الذى (كانت) تغلق فيه الخمارة أبوابها. والإسكافى ينظر حوله فيرى النور يهزم الظلام فيخمن الوقت (الصفحة نفسها). هذا الإحساس بتغير الوقت، المقترن بالإحساس بنهاية الاحتفال، هو نفسه الذى نجده- مثلا- فى بعض قصائد أبى نواس الخمرية التى يصبح فيها «هجوم الصبح» إيذانا بوقت آخر، مغاير لوقت تناول الخمر وعالمها [١٨].

مع الزمن الاحتفالى، الخاص، تظل هناك إشارات لزمن عالم «الجحيم»، أو للزمن الخارجى- الإطار- الذى تدور فيه أحداث «الحقائق القديمة..» ومن خلال هذه الإشارات تتجسد التحولات التى تمت فى فترة السبعينات فى مصر، حيث عالم التناقض المتزايد بين الأثرياء والفقراء، والغلاء الذى يستفحل، والقوادين، والتهريب وتجارة المخدرات، والحلم بالسفر إلى بلدان عربية نفطية، واختراق سلك الحكومات وكسر الحدود.. إلخ.

هذا الزمن الإطار، يتجسد فى عالم «الحقائق..»، بالنسبة للشخصيات القصصية، كأنه «زمن القيامة»، أو «آخر الزمان» (١٩)، حيث يبتلى- بمثل هذه الآفات «الخالق مخلوقاته كلما اقترب آخر الزمان» («الحقائق القديمة..» (ص٩٠)، ولا مهرب من وطأة هذا الزمن، لدى شخصيات عالم «الحقائق..»، سوى بالانغماس فى الشراب،أى بالغياب فى الزمن الاحتفالى الوهمى:

«صرخ إسكافى المودة:

- دعونا لنشرب.. نحن فى آخر الزمان.

وزعق خياط الخفة:

- آه لنشرب.. إنه آخر الزمان.

ويصق المعلم بصقة كبيرة:

- لنشرب.. ولنطلب الستر لبناتنا.. ولنسب آخر الزمان حتى يرحمنا الله» («الحقائق القديمة..». ص٩٥).

(٩ - ١)

يتشبع حوار الشخصيات فى «الحقائق القديمة..» بطابع خاص، احتفالى. ونلاحظ، بوجه عام، أن هذا الطابع يبرز فى حوار الشخصيات داخل الخمارة، أى فى الأوقات التى تحيا فيها جنتها الاحتفالية، ومن هنا تبرز الصراحة المطلقة، والتعرية فى هذه الحوارات. بينما ينتفى الطابع الاحتفالى عن حوارات الشخصيات خارج الخمارة، حيث تتسم هذه الحوارات بالكذب، وبتقمص اللغة الرسمية، المتكلفة. إذ تضطر الشخصيات للتعامل مع رموز تنتمى لجحيم العالم، وعلى هذا المستوى الثانى، نجد أن الحوار المحدد، بين شخصيتين محددتين، لا يصبح مجرد حوار بين شخصين، بلغتين اثنتين، فحسب، بل يصبح بنية مفتوحة لحوار أكبر، تتسع للغات أخرى يمكن أن تنتمى لدوائر ومؤسسات، وانتماءات اجتماعية، تتجاوز الشخصيتين المتحاورتين.

المخمور الذى يصادف الدركى فى آخر الليل وسط الطريق، والذى يرى فى هذا الدركى رمزا ممثلا لجحيم العالم، يمكن أن يقوده

إلى المخفر (بسبب سكره، أو بسبب إحداثه ضجة، أو لأى سبب مفتعل آخر)، فيخاطب الدركى بلسان من لم يذق قطرة واحدة من الخمر، متقمصا لغة السلطة الدعائية ممثلة فى صحفها الرسمية: «أى مدن العالم تلك التى تدس لنا (...) وهل من جائع فى ربوع وادينا الخصيب!! هل من عراة فى بلادى.. ها أنت ترانى يا سيدى الدركى منتعلا.. وها أنا أراك كذلك.. وكلنا منتعلون.. وسيد إقليمنا عادل». ثم يحدثه عن «صحيفة اليوم» التى اشتراها، وضاعت منه، والتى رأى فيها- كما يقول- صورة «سيد إقليمنا» «العادل» الذى «يحمل ميزان العدل بيمناه - سلمت يمناه - ويسراه - سلمت يسراه- يلوح لنا نحن جموع شعبه الوفى الأبى الخالد» («الحقائق القديمة..»، ص٥٧، ٥٨) (٢٠).

إن الاسكافى، الذى أفاق مجبرا لتوه من تأثير الخمر، لا يتقمص هنا لغة أخرى، قائمة على «الكليشيهات» الدعائية، بل يتقمص لغة كاذبة تماما، إنه لم يعد يرطن باللغة الرسمية التى ترطن عن «الوادى الخصيب» و«المدن التى تدس لنا» و«سيد الإقليم العادل» و«الشعب الوفى الأبى الخالد» فحسب، بل أصبح فى غمرة تقمصه لهذه اللغة الدعائية يقدم صورة كاذبة حتى عن نفسه هو، فيفخر أمام الدركى بأنه «منتعل» غير جائع، رغم أن الراوى، الموازى له، قد ذكر فى الصفحة السابقة مباشرة أنه «جائع حاف عار»! (انظر ص٥٦).

هذا المنحى الحوارى، الذى يقوم على نوع من تضمن كلام الشخصية لكلمات وتعبيرات الغير، وعلى التشبع بروح درامية (والذى يسميه باختين بـ (الحبكة الداخلية» للحوار، حيث تصبح الشخصية نفسها، ومن ثم لغتها، تعبيرا عن حضور لغات وشخصيات، أو «مؤسسات» أخرى) هو ما نجده عموما فى حوار الشخصيات خارج الخمارة وخارج الاحتفال(انظر حوار «الخياط» مع كل من «الإسكافى» و«المعلم» فى «السوق»- ص٩٠)، ولكن داخل الخمارة، عقب اكتمال طقس الاحتفال، تسقط من الحوارات كل الأقنعة والمجاملات، وتقمص تهذيب اللغات الأخرى، أى تسقط كل أشكال الحفاظ على المواضعات (انظر حوار الخياط مع الشخصيتين المذكورتين، قبل نهاية هذه الدورة، داخل الخمارة).

(٩ - ٢)

فى لغة الحوار، سواء الاحتفالى الصريح أو المشبع باللغة الرسمية الكاذبة، وفى لغة السرد، جميعا، تمثل «السخرية» ملمحاً أساسياً، احتفاليا أيضا.

فى الحوارات «المشبعة بكلمات الغير» تتجسد المفارقة الساخرة المسماة بمفارقة «الكشف عن الذات»، إذ تعرض صورة عن الذات مغلوطة، أو متعارضة مع الصورة التى كونها القارئ من معرفته بالحقائق الأخرى عن هذه الشخصية . وبجانب هذا النوع من

السخرية. في لغة الحوار، نجد أشكالا أخرى من السخرية على مستوى لغة السرد، ويتحقق جزء من هذه الأشكال فيما تقوم به لغة «الحقائق القديمة..» من إعادة صياغة للعبارات السائرة المسكوكة، بصورة ساخرة، حيث يعارض الإسكافى عبارة «لا وألف لا» بقوله: «نعم وألف نعم.. هذا خروف لا صاحب له» (ص٦٤) (٢١).

كذلك لا ينفصل المنحى «التجسيدى» الذى يلاحظ فى عالم الكاتب عموما، عن طابع السخرية فى هذا العمل، فمعاناة الإحساس بالبرد لعدة سنوات يتم تجسيدها هكذا: « ومر علىّ شتاء يصفع القفا بالأقلام..إلخ» («الحقائق القديمة..» ، ص١٣).

كذلك يتم تجسيد حالة السكر الشديد التى يصل إليها المخمور هكذا: «شرب وشرب وشرب حتى رأى جاره حمارا ببردعة ورأى الساقى قطارا بمدخنة يصفر ويمشى على قضبان» (ص٦٩).

عبر هذه الأشكال الساخرة، يتحقق ما يسميه باختين بـ «الضحك المختزل» أو «الضحك من غير صوت»، من حيث هو عنصر من العناصر الاحتفالية الكرنفالية. وإذا كان هذا العنصر يتراجع، إلى حد كبير، فى عالم رواية «تصاوير من التراب والماء والشمس» (التى سوف تتخذ طابعا مأساويا، حيث تبدأ بالموت وتنتهى به)، فإن العناصر الاحتفالية الأخرى تظل قائمة فى هذا العالم.

ثالثا: «تصاوير من التراب والماء والشمس»

(١ - ١)

تستكمل رواية «تصاوير من التراب والماء والشمس» عالم «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة». ولكنها عمل مستقل بعنوان مستقل، كتب بعد سنوات عدة من كتابة العمل الأول ونشره، فهى تختلف فى بعض المستويات، مثل تحجيم الطابع الخرافى للعالم، والاتجاه، بدرجة أكبر، نحو التعين المكانى والزمانى، وتأكيد فكرة العلاقة، داخل الاحتفال وخارجه، بين الفرد والجماعة.

ولكن، برغم هذه التباينات بين العملين، تظل الأواصر قائمة أساسية بينهما، ولا يجسد هذه الأواصر وجود «إسكافى المودة» شخصية محورية مشتركة بين «الحقائق.. » و«تصاوير.. » فحسب، إنما يجسدها- بشكل أساسى- استمرار الطابع الاحتفالى بين كليهما.

(١ - ٢)

يشير عنوان الرواية (تصاوير من التراب والماء والشمس) إلى محاولة استعادة مفردات عالم أولىّ، قديم. فاستخدام الطين (التراب والماء) مع حرارة (الشمس) هو الوسيلة البدائية الأولى التى صنع

بها الإنسان بعض أدواته قبل اكتشاف النار [٢٢]. وقد كانت هذه المواد الأولية تشكل عناصر أساسية فى حياة الفقراء من المصريين القدماء (ومعظم الريفيين المعاصرين، أيضاً، حتى وقت قريب)، فمن هذه العناصر- التراب، الماء، حرارة الشمس- كانوا يرسمون بعض لوحاتهم ويصنعون بعض تماثيلهم، ومنها- مع إضافة بعض «التبن»- كانوا يبنون بيوتهم [٢٣].

ومع هذه الاستعادة لصورة أولية، ولعناصر أولية فى صنع الحضارة، يحاول العنوان أن يشير إليها، فهذا العنوان يرتبط أيضا بالعناصر الأولية للحياة - نفسها - التى توقف عندها الطبيعيون اليونانيون الأوائل [٢٤]، كما يستعيد، فى عنصريه الأول والثانى (التراب والماء)، مادة الخلق الأولى كما وردت فى التوراة والقرآن وعشرات الأساطير القديمة [٢٥].

ومع كل هذه الاستعادات، والإشارات، لأوليات الحياة والحضارة والخلق، يسمح عنوان الرواية، دلاليا، بتفسيرات عدة، ولكن مع التفسيرات المحتملة كلها يظل العنوان مرتبطا بمنحنى تعليقى خاص بالكاتب، الذى يحاول أن يجعل روايته، بمقاطعها القصيرة ومفتتحاتها، أشبه بـ«تصاوير» أو لوحات، مرتبطة بالمادة الأولية نفسها التى استخدمت، عبر حقب عدة فى مصر خصوصا، استخداما واسعاً.

(٢ - ١)

تتكون «تصاوير..»، من أحد عشر مدخلا على لسان «إسكافى المودة»، وخمسة وعشرين مقطعا رئيسيا على لسان الراوى. وتنهض أحداثها على تفاعل وتداخل بين مداخل الإسكافى ومقاطع الراوى، حيث تتضمن المداخل، فى بعض المواضع، أجزاء من الأحداث الروائية، وتتضمن أحيانا تعليقات على هذه الأحداث (بمنحى يجعلها تستعيد إحدى وظائف الكورس الإغريقى القديم التى ارتبطت بالتعليق على الأحداث أو باستخلاص العبرة منها). أما سرد الراوى،(الذى يغطى -بالطبع- منظورا أرحب من منظور الإسكافى الذى يمثل شخصية واحدة، وإن كانت محورية، ضمن شخصيات أخرى فى الرواية) فيتم فيه تجسيد الأحداث الروائية وتقديم الشخصيات.. إلخ.

وتتأسس، بهذا التفاعل، جدلية واضحة بين ما هو «ذاتى» وما هو «موضوعى» فى الرواية، بين مداخل الإسكافى وبين مقاطع الراوى، ويتأسس الطرح الأساسى للعلاقة بين الفرد والجماعة الذى تقوم عليه الرواية، بأحداثها التى تنأى عن الطابع «الخرافى فى «الحقائق القديمة..»، وتحل محله طابعا واقعيا، كابوسيا أحيانا، ملمحه الكابوسى جزء من ملامح «الواقع» نفسه، وهو واقع محدد، يتجسد - على مستوى الزمن الخارجى للرواية- بإشارات واضحة، تكاد تكون

تسجيلية، لفترة السبعينات فى مصر.

العلاقة بين مداخل الإسكافى ، ومقاطع الراوى الداخلية علاقة «استكمال»، من طرفين، لعالم واحد. إن الإسكافى يشير، فى مداخله، إلى بعض الأحداث التى يتم استكمالها فى سرد الراوى فى مقاطعه التالية، وتعليقات الإسكافى على بعض الأحداث ترتبط بما ذكره الراوى من أحداث فى مقاطع سابقة. والراوى يترك دور السارد فى بعض المقاطع ليحكى بعض الحكايات الفرعية، التى تضئ بعض أحداث وعناصر عالم الرواية، أو تضيف أحداثا وعناصر أخرى تستكمل هذا العالم (انظر الرواية، ص ٣٦ :٣٨).

(٢ - ٢)

من المقطع الافتتاحى الأول على لسان الإسكافى: (الناس بالناس.. والناس للناس، وصاحبى الطاعن فى السن فى كرب - فبعد موت ابنه ماتت أم ابنه صباح اليوم الأربعاء، ووقفتى أمام الصاحب مرذولة- إسكافى المودة ص٣) إلى المقطع الافتتاحى الأخير، على لسان الإسكافى (كنا أربعة.. ولم نعد أربعة... وفى الذى جرى قولان وجرم له دافع وجنون حاصد... وفى الذى جرى أسوأ ختام- إسكافى المودة. ص٥١) تتضح لنا مفاتيح الدورة، الوحيدة، التى يقوم عليها عالم «تصاوير..»، التى تبدأ بالموت وتنتهى به. كما تتضح لنا، من ناحية أخرى، الإشارة إلى الرحلة الموازية التى قطعها

الإسكافى من بداية الرواية إلى نهايتها، بكلامه بضمير المتكلم المفرد (وصاحبى- ووقفتى) إلى كلامه- أخيرا- بضمير الجمع أو الجماعة- (كنا- لم نعد). وعبر مقاطع الإسكافى، الأحد عشر، داخل الرواية، لن نجد استخدام ضمير الجمع سوى فى هذا المقطع الأخير. ولكن المقطع الأول يشير إلى هذه الرغبة فى الوقوف بجانب الصاحب، (وهى رغبة تنطوى على نزوع للتضامن الجماعى). وتتوزع أوجه الخطاب- فى اقتطاعات الإسكافى - بين المونولوج الذى يحدث فيه الإسكافى نفسه، وبين الخطاب الموجه لأشخاص قصصيين (أى لأشخاص هم جزء من «الجماعة» التى يكون الإسكافى، بنهاية الرواية، قد أصبح يتكلم بضميرها)، وبين الخطاب التعليقى لشخص غير محدد.

وفى المقاطع السردية، الخمسة والعشرين، التى تنتمى للراوى، والتى تتراوح أطوالها بين ثلاثة سطور (المقطع الثالث)، وعدة صفحات (المقطع الخامس والعشرين)، تتداخل مستويات متعددة للسرد، مما يجعل هذه المقاطع تتناول العلاقة بين الفرد والجماعة بمنظور أكبر من منظور الشخصية الواحدة كما أشرنا. وفى هذا المنظور الأكبر يتحقق العالم الاحتفالى فى الرواية على مستويات متنوعة، تشمل الشخصيات والأحداث والمكان والزمان واللغة السردية والحوارية جميعا.

الإسكافى، الذى بدا فى عالم «الحقائق القديمة..» مراقبا، غير مبال، «يستمتع بسخريته الكلبية وبتعاليه المستتر المحاذر على كل ما يدور تحت بصره من وقائع وأحداث»، يتغير قليلا هنا ليصبح «إسكافى المودة المشارك المقهور– ربما بسبب تخليه عن المشاهدة ومحاولته أن يفعل شيئا» (٢٦). وهذا التغير يترتب عليه، فى الرواية، تجاوز التركيز الكامل على شخصية الإسكافى كشخصية محورية.

إن الإسكافى الفرد الذى لم يكن صريحا مع أحد، متحايلا على الجميع، فى عالم «الجحيم»، فى «الحقائق القديمة..»، يدخل فى علاقة حميمة مع «قاسم» و«رجب» و«فتح الله»، ويقوم – فى عالمى «الجنة» و«الجحيم» معا– بتعرية نفسه أمام هذه الشخصيات، ويقوم بمشاركتها بالتخطيط لتحايلاته وتنفيذها. وإذ يتخلى الإسكافى عن كذبه الخاص، وتحليلاته الخاصة، فى تعامله مع هذه الشخصيات، فإنه يتخلى عن أية مسافة يقيمها بينه وبينهم. فالكذب، فى مثل هذا السياق، هو «معنى من معانى المسافة التى يقيمها «الأنا» بينه وبين الآخرين» (٢٧).

ويرتبط نفى المسافة، بين الإسكافى وبين قاسم ورجب وفتح الله، بنفى المسافة بين كل منهم والآخرين، بما يشبه محاولة تحقيق «وحدة

جماعية»، تنهض على فكرة «الخير فى الجماعة» على نحو ما تناولتها بعض الحكايات الشعبية القديمة [٢٨] وتقترب من فكرة «المؤاخاة» الشعبية فى الوقت نفسه.

فى خمارة مخالى ، مع وصول الإسكافى وقاسم ورجب إلى ذروة الطقس الاحتفالى، بعد أن «تهدمت كل الحوائط: لحمة مشوية وخمرة وألفة جمعت أبناء مصر واليونان» ـ الرواية، ص١٧)، «مد الثلاثة الأيدى فتشابكت، وأقسموا بالحى والميت والملح والخبز والخمرة- أن يعيشوا من اليوم حتى الممات أخوة واحدة وعصا واحدة فى مواجهة الغير والعدوان» (الرواية، ص٢٠)، ثم أقسم هؤلاء الثلاثة، فيما بعد «أن فتح الله الأخ الرابع والصاحب الرابع» (ص٤٨).

هذه الوحدة، أو هذه المؤاخاة التى تقوم على فكرة أولية لمواجهة التناقض الذى يواجهه الإنسان، بين «كونه «أنا» محدودة وكونه جزءا من الكل فى الوقت نفسه [٢٩]، تتحقق فى عالم الرواية من خلال منحى خاص، لدى كل شخصية من الشخصيات الأربع. فالمؤاخاة بين هذه الشخصيات، فضلا عن كونها مرتبطة باحتياج كل منها لقهر الانفصال، فى مجتمع قائم على التنافس الفردى الذى يصل إلى حد الافتراس، وبمحاولة كل منهم أن يقيم توازنا بين فرديته ووجوده المحدودة فى عالم كبير، وأيضا فضلا عن كونها وسيلة ما- فى تصور هذه الشخصيات- لدفع «عدوان الغير» ،فإنها تتحقق أيضا،

فى الرواية، بوصفها اختبارا للقيم الأخلاقية التى يتم تمثلها بمستويات وبأشكال مختلفة، لدى كل شخصية من هذه الشخصيات.

(٣ - ٢)

يبدو الإسكافى، من بين الشخصيات الأربع، الأكثر وعيا بوطأة العالم من حوله، وبما تفرضه هذه الوطأة من ضرورة تضامن لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال عالم الخمر.

يشير الإسكافى، فى مفتتح الرواية الأول، إلى أن «الناس بالناس، والناس للناس» (ص٣)، ويؤكد هذه الفكرة، مرة ثانية، عندما يؤكد لرجب أن «قاسم وحيد.. والوحدة مرة وصعبة، والناس للناس» (ص١٢)، لكنه لا يرى أن كون «الناس للناس» حقيقة يمكن أن تتحقق فى مكان آخر غير الخمارة أو بوسيلة أخرى غير الخمر. وفى تشبثه بهذه الفكرة يقتاد قاسم، ثم رجب، إلى الخمارة، ثم يقسم الثلاثة قسمهم على أن يكونوا أخوة ويدا واحدة، ويضيفون فيه إلى القسم المعروف على مستوى الممارسات الشعبية بـ «الخبز والملح» عنصرا ثالثا، هو الخمر، التى يرى الإسكافى أنها وحدها القادرة على أن «تبعد الوحدة» (الرواية، ص١٢).

على جانب آخر، يرى «فتح الله» أن الحشيش، وليس الخمر، هو الذى يمكن أن يكون ضروريا لاكتمال عالم الاحتفال، ويدخل مع

الإسكافى فى نقاش سجالى حول مزايا كل من الخمر والحشيش (الرواية ،ص ٤١، ٤٢)، وهو نقاش يعبر عن فهمين متباينين- عند كل من الإسكافى وفتح الله- لإمكانية اكتمال طقس الاحتفال الجماعى. وفى هذا الإطار يبدو، من ثم، رفض الخمر رفضا للجماعية كما يفهمها الإسكافى ، ويبدو رفض الحشيش رفضا للجماعية كما يفهمها فتح الله.

إن تعليق تحقق «الجماعية» على وسيلة وهمية ما، خمرا كانت أو حشيشا، هو إشارة إلى الطابع الوهمى الذى تتحقق به هذه الجماعية فى الرواية. ويلوح موت قاسم، فى نهاية الرواية، فى هذا الإطار، توكيدا لعبثية هذه الوحدة الجماعية الوهمية إذ يندفع قاسم، تحت تأثير هلوسات الخمر والحشيش معا إلى حيث تصدمه سيارة، وترميه تحت أقدام أصحابه «كتلة» من اللحم والدم» (الرواية،ص٥٦)، فيجبر أصحابه على أن يخرجوا، خروجا كاملا، من جنتهم الوهمية المؤقتة، بخمرها وحشيشها جميعا.

(٤)

عبر تناقضات ومفارقات الواقع الطبقى الذى تحياه الشخصيات فى رواية «تصاوير..» التى يتخلل رصدها (بجانب الطابع الساخر الذى وضح فى «الحقائق..») طابع مأساوى ما [٣٠] ، تتجسد وطأة

العالم على هذه الشخصيات التى تبدو رافضه له حتى لو لم يكن رفضها أكثر من رفض لأشكال المعاناة الشخصية الواقعة عليها، أى أن هذا الرفض لم يصل إلى وعى متبلور، شامل، يدفعها إلى تغيير واقعها. فهذا الرفض- برغم أنه يرتبط بقدر من الوعى بتناقضات الواقع- لا يخلو من تسليم يائس لقوة ما، مهيمنة، تكرس هذه التناقضات وتدعمها، وتدافع عن وجودها.

وعى الشخصيات فى الرواية، «القائم» أو «الفعلى»- والذى لا يرقى إلى أن يصبح «وعيا ممكنا»[٣١]- يربط معاناتها بما حولها من أشكال للمعاناة المحيطة الواقعة على الفقراء المقهورين من حولها، ويمثل خطوة متقدمة قليلا عن درجة الوعى المتحققة فى «الحقائق القديمة..». ولكن، من ناحية أخرى، يظل هذا الوعى مرتبطا بنبرة يأس مطبق إزاء تصور إمكانات تغيير الواقع، بحيث تبدو المعاناة وكأنها حكم مفروض لا يمكن الفرار منه. هنا، فى الرواية، إشارات عدة لقوة متسلطة، باطشة، لا راد لها، ممثلة فى «الحكومة»، وهى إشارات تعد امتداداً لإشارات أخرى فى عالم «الحقائق..»، حيث الإلحاح هناك على صورة «عيون الحكومة» التى ترى، وأذانها التى تسمع، و«يدها القوية» التى «من حديد» لما تعاقب (٣٢)، وحيث الإلحاح، هنا فى «تصاوير..»، على إشارات متكررة إلى أن الحكومة مثل «السيف»، و«القانون حكومة والحكومة قانون» (الرواية،ص٢١)

وإلى ضـرورة الابتـعـاد عن «شـر الحكومـة» (ص٢٢). وإلى صـورة «المخبر» بوصفه قوة باطشة مستمدة من قوة الحكومة (ص٣٢)، وأن الحكومـة «صـاحية ولهـا رجالها فى كل مكان» (ص٢٧) (٣٣) ولكل ذلك يجب تجنب هذه الحكومة، وكل رموزها، وكل ما ينتمى إليها وإن كانت الجماعة القصصية، فى نهاية الرواية، تجبر على أن تدخل «بيوت الحكومة المسماة مستشفيات» فى محاولة لإنقاذ حياة أحد أفرادها، وبصيغة تبدو أقرب لتجاوز خوفها المقيم من الحكومة: «نحن الأربعة عصاة نخشى الحكومات، ها نحن فى يوم البلاء هذا نخوض معركتنا مع الموت من أجل حياة رابعنا بقلوب لا تخاف الحكومات» (الرواية، ص٥٧).

(٥)

تشير أحداث رواية «تصاوير..» إلى زمن إطار، أو زمن مرجع، بعينه، وتنص على وقائع محددة، تنتمى لفترة بعينها، بحيث نجد نوعا من تداخل الوقائع السياسية خصوصا، مع بعض أحداث الرواية، فنعرف - مثلا- أن رجب قد حصل على جهاز تسجيل (هو أغلى ما يملك، ويترتب على امتلاكه، ثم فقدان امتلاكه، أحداث روائية كثيرة) من ليبيا عندما سافر إليها، وأنه لا يستطيع أن يسافر إليها «الآن»- فى الزمن الروائى- بعد أن وقع السادات «معاهدة السلام» (فى كامب ديفيد) مع إسرائيل، وبعد أن أصبح الطريق إلى كل بلدان

العرب مسدودا ومحظورا «وتقف على حدوده جيوش مصرية» (الرواية، ص٢٠)، أو نعرف أن قاسم «كريم العين» كان قد فقد إحدى عينيه أثناء مشاركته فى الاعتصام بالجامعة مع إحدى الانتفاضات الطلابية (عام ١٩٧٢ غالبا).. وهكذا.

تحاول الشخوص الروائية أن تنأى عن كل ما يربطها بهذا «الزمن الإطار»، وأن تحيا زمنها الاحتفالى الخاص. فى بداية احتفالها، فى «خص رجب»، ترتبط بالزمن الإطار من خلال جهاز «راديو» ينقل لها- بموجاته وأصواته و«محطاته» المتعددة - ما يدور بالعالم الخارجي، فى مصر والوطن العربى.

ولكن هذا الارتباط بالعالم الخارجي سرعان ما ينتفى، إذ إن هذه هذه الجماعة «يركبها الرعب» من أن «تُضبَط» وهى تسمع إلى بعض محطات الجهاز، فتطبق عليه ليهمس، ثم- بدخولها فى طقس الاحتفال- لا يصل همسه إلى آذانها، وبذلك تنقطع كل آصرة تربطها بالزمن الإطار.

(٦)

لم تعد «الخمارة فى «تصاوير..»- كما كانت فى «الحقائق..»- المكان الوحيد الذى يمكن أن يكون موازيا لساحة الاحتفال القديم، بل أضيف إليها «خُصّ» رجب. ففى الخمارة، وخص رجب، معا،

تتجسد جنة العالم، بينما يرتبط جحيمه بكل الأماكن الأخرى

فى الخمارة، جنة العالم، تسقط كل المواضعات الرسمية، والتحفظات، ويكتمل طقس التعرية بين الشخصيات، فيبوح قاسم «بنفس صافية قطرتها الخمر (...) بسر لم يبح به للراحلة شريكة عمره» (الرواية، ص١٦)، كذلك يبوح الإسكافى «بسر يكتمه» (الصفحة نفسها)، وفى الخمارة يمكن أن يتحقق الضحك، بوصفه عنصراً احتفالياً: «ضحك الاثنان.. ضحكا بدموع.. فهاهما فى الحياة.. فى خمارة مخالى قاعدان يشربان» (الرواية، ص١٧).

وعند الخروج - أو بالأحرى «الطرد»- من «الخمارة- الجنة»، يكون الإسكافى قد قذف به فى قلب الجحيم يعانى قهر الانفصال وعدم التحقق، حيث يجلس على حائط متهدم- لاحظ الدلالة- بنته الحكومة فى سنوات الحرب مع إسرائيل، يغالب نفسه، ويلعن مخالى الذى طرده من الخمارة: «دنيا بلا خمارة لا تسمى دنيا يا بن الكافرة» (ص٣٤) ويلعن الدنيا والناس، ثم يتحايل، مع رجب وقاسم، للعودة مرة أخرى إلى الخمارة.

وفى خص رجب الذى يمكن نقل «أدوات» الاحتفال إليه، يُحضِر فتح الله، مع «الحشيش» الذى يجب تدخينه، زجاجة خمر. وفى هذا الخص يكتمل- أيضا- طقس التعرية والاعتراف (يعترف رجب، مثلا،

بأنه يسرق حتى أكفان الموتى، بل حتى أكفان الأطفال الموتى)، ويتحقق الضحك الاحتفالى: «كانوا يشربون ويدخنون ويلقون النكات» (ص٥٥).

(٧ - ١)

تقوم رواية «تصاوير من التراب والماء والشمس»، كما قامت «الحقائق القديمة..» على علاقة متنوعة بالموروث القصصى، وتتأسس على مستويات لغوية متعددة، يتم المزج بينها بصيغة احتفالية واضحة.

على مستوى العلاقة بأشكال متعددة من المورث القصصى تقوم «تصاوير..» على ما لاحظناه فى «الحقائق» من صياغة الشخصية التى تستفيد من مناطق متعددة فى الموروث، كما تستفيد استفادة واضحة من بعض المواقف والتقنيات التى تنتمى «للمقامة» العربية القديمة. يتجلى هذا، مثلا، فى الاهتمام بما يسمى بـ «النقد الاجتماعى» لبعض التجار وأسلوبهم فى الحياة، حيث يستطرد الإسكافى فى الحديث عن «زعتر»، البخيل الشحيح، الذى امتلك ثروة كبيرة من خلال استغلال الآخرين (انظر الرواية ص٣٧).

كما تتضمن الرواية، بنوع من اعتماد منطق «القص التفريعى» (الذى يحكم بناء القصص الفرعونى، والبنجاتنترا، وكليلة ودمنة،

وألف ليلة وليلة، وحكايات كانتربرى)، الاستشهاد ببعض حكايات الحيوان.

ويرتبط بهذا علاقة «تصاوير..» بتراث «المساجلات» والمناظرات، التى ترتبط أحيانا بمنحى ساخر، فى بعض أشكال الموروث العربى القديم، والتى وضحت فى بعض حكايات «ألف ليلة وليلة» [٣٤].. ويتضح هذا فى النقاش السجالى، بين الإسكافى وفتح الله، حول تفضيل الخمر وتفضيل الحشيش [٣٥] (راجع الرواية ص٥٢)، وفى النقاش حول النسق الأخلاقى الذى يتمثله كل فرد من أفراد الجماعة، وهو نقاش تزدحم به الرواية، ويدور حول «الحلال» و«الحرام»، والعدل والظلم، والمنفعة والطمع، والسرقات التى يحاسب الله عليها، والتى لا يحاسب عليها.

(٧ - ٢)

وتتصل لغة الرواية بمستويات عديدة تتمثل «علامات» لغوية فى الموروث القديم، مثل لغة الخمريات، ولغة الحوليات التاريخية، وبعض المستويات اللغوية القديمة التى ارتبطت ببعض الجماعات والحرف والفئات، فضلا عن الاستشهاد بالأمثال الموروثة والعبارات المسكوكة، كل ذلك جنبا إلى جنب اللغة التى تحيل إحالات واضحة للصياغة اللغوية الرسمية السائدة فى الزمن الإطار للرواية.

ومع كل هذه المستويات اللغوية، التى تمتد إلى أشكال متعددة من

الموروث، وتجمع ألواناً متعددة متنافرة من لغات العصر، تنهض لغة الرواية على مستوى مهم، مرتبط بحاضرها الزمنى. نجده واضحاً فى حضور بعض الصيغ اللغوية، الرسمية، فى فترة السبعينات، مثل الإشارة إلى «معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية التى وقعها باسم الله وبحمد الله الثلاثة الكبار كارتر والسادات وبيجن». وإلى بعض عبارات مسكوكة، تعبر عن المؤسسات الرسمية، فى هذه الفترة: «رفع العناء إذا ما حل السلام». و«لعن الحقد والحاقدين»، و«دولة العلم والإيمان» (راجع الرواية، ص٥٢).

(٧ - ٣)

فى تفاعل هذه المستويات اللغوية المتعددة، تتجسد اللغة السردية والحوارية فى الرواية، لغة احتفالية أساسا، يتم الجمع فيها بين مستويات تنتمى إلى القديم والجديد، و«السامى والوضيع»- بكلمات باختين- كما ترتبط بانتماءات متناقضة (لغة المؤسسة الرسمية مع اللغة التى تتمثل صياغات ومفاهيم شعبية). وبجانب هذه نجد بعض الحوارات، فى الرواية، تتشبع بمنحى احتفالى خالص، حيث يتحاور الإسكافى ومخالى- فى مساومتهما حول ثمن جهاز رجب الذى يشتريه مخالى، حواراً مبتسماً يتم التلميح فيه إلى الدين بروح احتفالية.

يضاف إلى ذلك أن بعض العلاقات اللغوية، مثل «التكرار» أو «التوالد»، يتم توظيفها فى بعض المواقف الروائية لتأكيد هذا العالم

الاحتفالى، بحيث لا تبدو هذه العلاقات كأنها مستهدفة بحد ذاتها، فيرصد الراوى «الطقس الاحتفالى» الذى كان قد اكتمل فى الخمارة عندما وصل إليها رجب، حيث كانت «كل الحوائط قد تهدمت»..إلخ (انظر الرواية، ص١٨). إن توليد بعض الصور من البحر، فى هذا المجال، ثم تكرار صفة «البعيد» هما تكثيف لغوى للحالة التى دخلها رجب، بعد أن دخلها أصدقاؤه، وهى حالة تمثل مرحلة متقدمة من مراحل الطقس الاحتفالى، وهذه اللغة التى تنتفى الفواصل بينها، بحيث تبدو جملة واحدة متصلة، وتتتابع فيها الأفعال بما يقرب من اللهاث، هى ما نجدها فى اكتمال الطقس الاحتفالى، الأخير، فى خص رجب: «على صوت المغنيات والمغنين والخطباء والزعماء والطير والريح وأقدام المارة وأحذية الحرس المسلح وجدال الممثلين ودق الموسيقى– كانوا يشربون ويدخنون ويلقون النكات» (الرواية،ص٥٥)، إن الفواصل التى تسقط، على مستوى عناصر متباعدة فى العالم الخارجى بمواضعاته، تسقط هنا فى اللغة السردية الاحتفالية، أو تسقط بفضل هذه اللغة السردية الاحتفالية.



(٨)

يتصل هذان العملان من أعمال يحيى الطاهر عبد الله، إذن، ويتكاملان، فى تجسيدهما لمحاولة الخروج على المواضعات، تجسيدا فنيا، بعينه، يتجاوز مواضعات الكتابة التقليدية، ويصل هذان العملان– بخاتمة «تصاوير من التراب والماء والشمس» – إلى أفق

يغلقه الكاتب أمام محاولة الهرب نحو جنة متوهمة، بعينها، وربما أمام كل جنة متوهمة، وذلك من خلال فعلين مفارقين لكل جنة، ولكل توهم: بالموت الفعلى (كنقيض لـ «خلود» كل جنة) وبالمواجهة (كتجاوز للتوهم، وكنقيض للهرب).

إن الإسكافى الذى يلخص حقيقة الموت لمن حوله: «حولنا القبور مفتوحة بشواهد» (الرواية، ص٢٠)، مع قاسم المطارد بالموت (موت من حوله: ابنه، ثم زوجه التى تطارده صورتها فى زمنه الاحتفالى، ثم موته هو شخصيا)، مع كل من فتح الله ورجب اللذين يعيشان حياة خطرة، استثنائية، تكاد تكون حياة على حافة الحياة، يجبرون جميعا، فى خاتمة العالم الاحتفالى كله، على أن يواجهوا كل ما كانوا يهربون منه.

ويبدو خروج هذه الجماعة الصغيرة من الجنة الوهمية نوعا من الموازاة للتحول القديم: من آدم مغمض العينين، الذى لا يعرف التساؤل ولا الخجل، إلى آدم «الأرضى»، الذى بدأ يفتح عينيه على سوءات العالم، بما فيها سوءاته هو، والذى بدأ يعى طبيعته الأرضية الطينية. كأنها بشارة بجنة أخرى، غير جاهزة، جنة لابد للإنسان أن يحرث أرضها، ويزرعها بنفسه.

الهوامش :

(١) يحيى الطاهر عبد الله . (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) -القسم الثانى من (أنا وهى وزهور العالم) – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٧

(٢) يحيى الطاهر عبد الله . (تصاوير من التراب والماء والشمس) – دار الفكر المعاصر – القاهرة، ١٩٨١ – وسنشير لأرقام الصفحات فى هذين العملين داخل المتن .

(٣) اعتمدنا فى تحديد هذه الملامح الأساسية للكرنفال على تحليل باختين لها فى . ميخائيل باختين (قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكى) ، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، وزارة الإعلام ، بغداد، ١٩٨٦، الصفحات من ١٤٥ إلى ٢٦٢ .

(٤) للاحتفالات التى يرصدها باختين، فى أوروبا، فى العصور الوسيطة، مقابل فى الاحتفالات المصرية والعربية القديمة . فهناك احتفال مصرى يمثل – بتفاصيله – موازيا حرفيا للاحتفال الذى توقف عنده باختين بشكل أساسى واستخلص منه عناصر الكرنفال – (عيد الحمقى) – وهو عيد النوروز (أو النيروز)، الذى يصفه ابن إياس بالتفصيل، والذى يطلق عليه سعيد عاشور صفة « كرنفال» .(انظر : سعيد عبد الفتاح عاشور " المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك – دار النهضة العربية، ص ص ٢٠٢ ، ٢٠٣) . ويتشابه الاحتفالان – عيد الحمقى، وعيد النيروز– مع احتفال مازال يقام حتى الآن بالمغرب، ويسمى باحتفال «عيد الطلبة ». (انظر : محمد أديب السلاوى : الاحتفالية : البديل الممكن ، دراسة فى المسرح الاحتفالى – الموسوعة الصغيرة، ١٣٤ ، بغداد، ١٩٨٣ ، ص ٦١ وما بعدها) . كذلك كانت تقام بمصر ، فى العصور الوسيطة ، احتفالات مسيحية عديدة كان المسلمون يشاركون فيها على قدم المساواة (وهذا جزء من السمات الاحتفالية التى تسقط كل مايفصل بين الناس)، ومنها : «خميس العدس » و «سبت النور » و «عيد الشهيد »، كما كانت هناك أعياد أخرى مثل « دوران المحمل »، «وفاءالنيل »، والأعياد الدينية المختلفة،

ويتم فيها جميعها تجاوز مواضعات الحياة المعتادة ، وتحقيق حياة أخرى، «استثنائية»، فيها كان يخرج الناس عن الحد» - بعبارة ابن إياس الحنفى المصرى. (بدائع الزهور فى وقائع الدهور - أى طبعة من طبعاته العديده) ولسنا بحاجة للإشارة إلى البدهية الخاصة بتشابه الاحتفالات الشعبية القديمة فى مناطق متعددة من العالم، وقد قدمت تفسيرات (أو قل : نظريات) متنوعة لهذا التشابة ، لا مجال للخوض فيها فى هذا السياق .

(٥) بجانب هذه الأسماء التى يرصدها باختين نلاحظ أعمالاً أخرى تشبعت بالطابع الكرنفالى، منها : «تورتيلا فلات» لشتاينبك، «كانكان العوام الذى مات مرتين » لجورج أمادو، «المهرجان» لهيمنجواى، ومعظم أعمال جارثيا ماركيز.

(٦) بوريس إيخنباوم : (أو. هنرى ونظرية القصة القصيرة) - ترجمة نصر أبو زيد - مجلة (فصول)، المجلد ٣ العدد ٣، القاهرة، يونيو ١٩٨٣، ص ٨٨.

(٧) ميخائيل باختين (خطاب أسلوبيان فى الروية الأوربية)، ترجمة محمد برادة - مجلة (الكرمل)، العددان ٩١، ٢٠ - قبرص ١٩٨٦. ص ٦٩، والمقال منشور أيضا فى : (الخطاب الروائى) - ترجمة محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧، انظرص ١٥٥.

(٨) فى هذا الإطار يلاحظ محمد بدوى أن روايات يحيى الطاهر تهدم «الشكل الكلاسيكى الروائى الغربى ». راجع : (مغامرة الشكل عند روائيى الستينيات - مدخل لاجتماعية الشكل الروائى) - مجلة (فصول) المجلد ٢ العدد٢، مارس ١٩٨٢، ص ١٣٨.

(٩) محمد رجب النجار : (حكايات الشطار والعيارين)، سلسلة كتاب عالم المعرفة (٤٥) - الكويت - سبتمبر ١٩٨١، ص٧٣.

(١٠) راجع : على الراعى (شخصية المحتال فى المقامة والحكاية والرواية والمسرحية) - كتاب (الهلال) العدد ٤١٢، القاهرة ، أبريل ١٩٨٥، ص ١١.

(١١) راجع «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة» : (ألف ليلة وليلة) - أربعة مجلدات -مكتبة صبيح، القاهرة، د.ت.- المجلد الثالث.

(١٢) الحكاية فى المجلد الرابع. ويتضح هذا «التمثل المقلوب»، خصوصا،

فى علاقة كل منهما بزوجته : معروف يبدو « ضحية» فى علاقته بزوجته « فاطمة العرة» التى كانت قوية متسلطة «تنتقم من بدنه»، بينما إسكافى المودة هو الذى يكيل السباب واللكمات والرفسات لزوجته، ويجز شعرها الطويل ليبيعه لحلاق النساء (راجع الحقائق..» ص ص ٦٨، ٦٩).

(١٣) راجع : فاطمة حسين المصرى :(الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكور المصرى)، الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٣٨.

(١٤) تتشابه رؤيا الإسكافى هذه، فى منطقها اللغوى القائم على رصد حلمى ما، مع رؤيا«يوحنا اللاهوتى» فى الإنجيل - انظر «رؤيا يوحنا اللاهوتى»، الإصحاحات : الرابع، والثامن، والتاسع). كما تتشابه فى هذا المنطق مع موقف «التيه» من مواقف النفرى.انظر : محمد بن عبد الجبار النفرى : (المواقف والمخاطبات) - تحقيق ارثر أربرى، تقديم وتعليق عبد القادر محمود - نصوص فلسفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٣٧- وانظر أيضا موقف «البحر» ص٧١.

(١٥) تستعيد هذه العبارة فكرة شاعت فى عدد من العقائد القديمة، فى مناطق متعددة من العالم، ربطت بين «الأرض » و «الأم» ورأت فى الأرض «الأم الكبرى».انظر : ويل ديورانت : (قصة الحضارة) - المجلد الأول، الجزءالأول - ترجمة زكى نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٩

وأيضا : عبد الحميد يونس(موسوعة الآداب والفنون الشعبية)، مجلة (الهلال) العدد ٦ السنة ٧٦، القاهرة يونيو ١٩٦٨. كذلك : لويس عوض : (الثورة والأدب) -الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، القاهرة، يوليو ١٩٧١، ص ١١٦.

(١٦) قبل الوصول إلى الخمارة، يقول الإسكافى لنفسه : «أف منها تلك المجاملات التى تباعدبيننا وبين الخمرة».(راجع الحقائق القديمة..» ص٩١).

(١٧) صبرى حافظ : (قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة)، مجلة (فصول)، المجلد ٢ العدد٢، القاهرة مارس ١٩٨٢، ص٢٠١.

(١٨) يقول أبو نواس، فى إحدى خمرياته، مثلا:

فما هجم الصباح على حتى رأيت الأرض دائرة الفجاج

(١٩) تعبير «آخر الزمان » يشير،في الفهم الإسلامي، إلى «يوم القيامة» (خصوصا لدى الشيعة ، حيث عندهم فكرة تقلب الزمان ودوراته، والإمام المستتر الذى يأتى فى «نهاية الزمان» أو فى نهاية دورته الكبرى ليملأ الأرض عدلا). وقد استخدم هذا التعبير، بهذا المعنى، فى بعض قصص «ألف ليلة وليلة » انظر (حكاية حاسب كريم الدين) – المجلد الثالث، ص٣٣. وراجع أيضا : (حكاية الصياد مع العفريت)، المجلد الأول، ص ١٥.

(٢٠) فى هذا الربط بين «سيد الإقليم»، وبين «شعبه» تعبير عن تقمص الإسكافى، الكاذب، لتوجهات النظام فى فترة السبعينيات. حيث أصبح فى هذه الفترة «يشار للجماهير باسم «شعبى» وإلى الجنود بـ«أبنائى وبناتى»(...) وهكذا أصبح الوطن بأرضه وناسه وتراثه ملكا للحاكم». راجع : نصر حامد أبوزيد : (الخطاب الدينى، آلياته ومنطلقاته الفكرية) – مجلة (قضايا فكرية)– الكتاب الثامن، القاهرة، ١٩٨٩،ص ٦٥.٦٦.

(٢١) من هذا المنحى استخدام تقنية قديمة استخداما مغايرا، مثل استخدام الصفة لجزء من المرأة للدلالة المختصرة عليها كلها (من ذلك استخدام هوميروس لتعبير «ذات الخصر العميق» عند إشارته إلى هيلين الجميلة بدلا من أن يذكر اسمها، فيستخدم الراوى – هنا– عبارات مشابهة، ولكن بمنحى ساخر، مثل «ذات العجيزتين والضفائر»، أو «مبتورة الثديين»: الأولى لفتاة جميلة لا يذكر اسمها،والثانية صفة ملازمة لزوجة الإسكافى).

(٢٢) راجع: أندرى ريشيل: (مساهمة فى دراسة التطور البشرى)، ت. جورج عبدو، دار الفارابى– بيروت – ١٩٨٦، ص ١١٠، ١١١.

(٢٣) راجع: محرم كمال (تاريخ الفن المصرى القديم)– دار الهلال بمصر، القاهرة ١٩٣٧، ص٩.

(٢٤) صبرى حافظ: (قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة)، ص٢٠٣.

(٢٥) راجع: جيمس فريزر– الفولكلور فى العهد القديم، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة حسن ظاظا– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء الأول ١٩٧٢ ص٢٦، وما بعدها. وتركز الآيات القرآنية على مادة «الطين» أو

«الصلصال» كمادة لخلق الإنسان: «ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين» (المؤمنون-١٢)، «الذى أحسن كل شئ خلقة وبدأ خلق الإنسان من طين» (السجدة- ٧)، «ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون» (الحجز-٢٦)، «خلق الإنسان من صلصال كالفخار» (الرحمن- ١٤).

(٢٦) صبرى حافظ: (قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة)، ص٢٠٣.

(٢٧) راجع: محمود أمين العالم: (ثلاثية الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم)، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١٩ وما بعدها.

(٢٨) مثلا تجسد هذه الفكرة معظم- بل تقريبا: كل الحكايات فى باب «الحمامة المطوقة» فى (كليلة ودمنة).

(٢٩) أرنست فيشر: (ضرورة الفن)، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٩٢، ٢٩٣.

(٣٠) يؤكد باختين أن «الضحك المختزل فى الأدب المشبع بالروح الكرنفالى لا يستثنى أبدا إمكانية أن يكون اللون قاتما داخل الأدبى». راجع: (قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى) ص٢٤٤.

(٣١) راجع: جابر عصفور (قراءة فى لوسيان جولدمان- عن البنيوية التوليدية)، مجلة (فصول) المجلد١ العدد٢ القاهرة يناير١٩٨١، ص٨٥.

(٣٢) تكاد هذه الصورة للحكومة، التى تجسد جبروتها وبطشها وقوتها فى صورة «يد قوية» تتوازى مع الصورة التى يتم بها تجسد قوة الإله وجبروته فى التوراة: «لأنه بيد قوية أخرجك الرب من مصر» (الخروج، ١٣-٨)، «فإنه بيد قوية يطردهم من أرضه» (الخروج، ٥-٢٣)، فأخرجك الرب إلهك من هناك بيد شديدة وذراع ممدودة» (التثنية، ٥-١٥) «يد الله كانت ثقيلة جدا هناك» (صموئيل الأول، ٥-١١)

(٣٣) تستخدم الثقافة الشعبية، للتعبير عن الدولة، لفظة «الحكومة». عن الحقل الدلالى المتواتر، شعبيا، لكلمة (الحكومة)، تجسيدها فى بعض الوظائف، وعلى الأخص وظائف رجال الشرطة، راجع: عبد الحميد حواس: (الحكومة فى

الثقافة الشعبية)، مجلة «قضايا فكرية»، دار «الثقافة الجديدة»، القاهرة، يوليو ١٩٨٥، ص ١٦١، ١٦٢

(٣٤) انظر «حكاية الجوارى المختلفة الألوان وما وقع بينهن من المحاورة» - المجلد الرابع - على سبيل المثال.

(٣٥) وهو نقاش احتفالى يستعيد تراث المساجلات التى انتشرت فى العصر المملوكى بين الخمر و«الحشيشة»، والتى شغلت حيزاً كبيراً فى التراث الأدبى، الشعبى بوجه خاص. (راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، ص٢٣٠).

الفصل السادس

«بنية التجريد والاختزال»

(العودة إلى الرحم)
قصص فى «الرقصة المباحة»

تتكون مجموعة (الرقصة المباحة) [1]، آخر مجموعات الكاتب، الوحيدة التى لم تنشر في حياته، من إحدى وعشرين قصة، يمكن إدراجها فى قسمين أولين: مجموعة القصص التى نشرت متفرقة، أثناء حياة الكاتب، من قبل، و تنتمى لعوالم مجموعاته السابقة. ثم مجموعة القصص القصيرة جدا، التى يمكن وصفها بـ «القصص – القصائد» ،أو «قصص التعريفات» الاختزالية، و نشرت للمرة الأولى فى هذه المجموعة الأخيرة.

القسم الأول من هذين القسمين يتكون من سبع قصص، طويلة نسبيا، تنتمى لثلاث بنيات من البنيات الخمس التى تناولناها، أو لثلاثة مناح من المناحى التى تحقق خلالها عالم الكاتب:

المنحى الأول – تمثله قصتان تنتميان لبنية التناقض بين الفرد والعالم الخارجى فى عالم المدينة: «السيد أحمد السيد» وأغنية العاشق إيليا».

والمنحى الثاني– تمثله قصة «الرقصة المباحة»، التى تنتمى إلى بنية التعدد والتراكب فى عالم الكاتب، والتى وضحت فى ثنائية (الدف والصندوق) و(الطوق والأسورة)، وكانت هذه القصة قد أرسلت للناشر العراقى ضمن مخطوط قصص (الدف والصندوق)،

ولكنها لم تنشر ضمن المجموعة لأسباب رقابية[٢].

والمنحى الثالث- تمثله ثلاث قصص كتبت بعد إصدار مجموعة (حكايات للأمير)، وتنتمي- مع (حكاية على لسان كلب)- إلى بنية المراوحة بين القصة و الحكاية الشعبية،وهذه القصص هي: «الحكاية المثال» و«الفجرى» و«كلام البحر».

أولا: (قصص تنتمي للبنيات السابقة)

(١ - ١)

«السيد أحمد السيد» [٣]، و«أغنية العاشق إيليا» [٤]، بجانب كونهما قصتين تجسدان هموم الشخصية الفردية المغتربة، في عالم المدينة، وتنهضان على التناقض بين العالم الداخلي للشخصية المحورية وبين العالم الخارجي من حولها، فإنهما - أيضاً- تعتمدان التقنيات نفسها التي قامت عليها القصص في عالم التضاد والتناقض، والتي تمثلت في معظم قصص مجموعة الكاتب الأولى: الاقتطاعات الخارجية التي تشير- باتجاه يكاد يكون «تسجيليا»- إلى واقع بعينه،وفترة زمنية بعينها، والمنحى الوجودي في رصد العالم، واعتماد الشخصية القصصية المحورية المفردة، المتفردة، بمايقترب بها من البطل «التراجيدي» والبطل «الإشكالي» معا،



محوراً بنائياً تلتف حوله كل تفاصيل القصة، بدءا من عنوانها، وحتى سطرها الأخير،

(١ - ٢)

في «السيد أحمد السيد» نجد هذا الشخص المحوري، الذي تستمد القصة عنوانها من اسمه، امتداداً لكل مطاردي القصص السابقة، ومغتربيها، المحاصرين - في عالم المدينة- بالفقر والمطروالظلمة، وبملاحقة أشخاص غامضين، لهم حضور- داخل الشخصية- طاغٍ وملحّ، وحضور خارجي أقل وضوحاً.

السيد أحمد السيد، هنا، غريب على مستوى المكان والزمان معا، ضائع في شوارع المدينة، دائم التنقل بين مقاهيها، يبحث عن صاحب، أي صاحب، يدرأ به، ومعه، إحساسه المخيف بالعزلة المطبقة، هو مدرك أنه، في هذا العالم، يموت بسلوكات صغيرة معادية: «في مدينة كتلك يموت الإنسان بالأفعال الصغيرة» (القصة، ص ٢٠٢)، كما أنه مدرك، أيضا، أن هناك أسبابا وعلاقات أكبر- وراء هذه السلوكات والأفعال الصغيرة- تحول بينه وبين إمكانية نفي عزلته واغترابه، يقول لصاحبه المؤقت، في اتصالهما المؤقت على كرسيين بأحد المقاهي: «إنه رأس المال يا صاحبي.. إنها أمريكا التي تباعد بيني وبينك يا صاحبي» (القصة. ص٢٠٢).

السيد أحمد السيد، الذى يبدو واحدا من أولئك الأشخاص المتوحدين الذين ظلوا- لفترة طويلة- مادة أساسية لتناولات القصة القصيرة، والذين كان تناول عالمهم وراء ربط فن القصة القصيرة بسمة «التوحد»، حيث وصفت، فيما وصفت، بأنها تتناول، بشكل أساسى، أولئك الذين «يبحثون عن صحبة» (٥)، هذا الشخص المحورى يتم تناول عالمه بمنحى تسجيلى تفصيلى، نرى من خلاله كيف يعيش: حجرته المتواضعة فى البيت القديم المهدد بالطرد منها بسبب عدم دفع إيجارها لثلاثة شهور متتالية، الجرح القديم فوق حاجبه الأيسر الذى يتم تفسيره باسترجاع زمنى يشير إلى عبثية، فقدانه للثقة بنفسة «ككاتب» ناشئ، درجة «حلاوة» القهوة كما يحبها، بعض التفاصيل المتعلقة بطفولته البعيدة، كما نجد - من حوله- بعض الآثار المتخلفة عن الحرب (١٩٦٧): المتسولة وابنتها المحترقة بفعل «نابالم العدو»، وبعض ملامح وقائع الزمن الخارجى: مبارة كرة القدم التى تجعل الزحام ينتقل من «الأتوبيسات» إلى المقاهى..إلخ.

يستعيد السيد أحمد السيد، بشكل من أشكال الموازاة الحرفية، الكثير من ملامح الشخصيات المحورية فى قصص عديدة سابقة بمجموعة الكاتب الأولى: عباس الدندراوى (فى قصة «٣٥ البلتاجى، ٥٢ عبد الخالق ثروت») الفقير القادم من الريف الذى يحيا فى حجرة متواضعة، أشبه بالقبو، فى قاع شوارع المدينة، كما يستعيد

الشخصية التى تشعر بالمطاردة فى «معطف من الجلد» (ويضاف إليها: «إنشودة الطراد والمطر»، «وفانتازيا العنف القبيح» فى «أنا وهى وزهور العالم»)، وبالإضافة لذلك، يتم تناوله، كما تم تناول الشخصيات المشابهة له، فى مجموعة الكاتب الأولى، باعتباره مادة نموذجية للتعبير عن تناقضات العالم الخارجى، وفى الوقت نفسه الذى يتم فيه تجسيد التضاد الأساسى بينه وبين العالم الخارجى بأكمله.

وعبر هذا التناقض والتضاد، تتقاطع فى سرد الراوى، وفى حديث السيد أحمد السيد، معا، استشهادات تنتمى إلى «الصحف» السيارة، فى الزمن الإطار للقصة(حيث نص الإعلان، من جريدة «المساء»، حول الحفلة التى تقام فى قاعة «ألف ليلة وليلة» بفندق النيل هيلتون، مثلا- انظر القصة ص٢٠٥)، مع نصوص الاستشهاد الأساسية، المقتطعة من كتاب كريستوفر هيرولد (بونابرت فى مصر)[٦]. وتسهم هذه الاستشهادات، من خلال موازاتها مع أحداث القصة، أو إلقائها إضاءة حول هذه الأحداث أو تعليقاتها، فى تعميق التناقض عنصراً أساسيا فى البناء القصصى، وفى تجسيد المسافة القائمة بين الذات والعالم والتى يتزايد اتساعها بتصاعد مقاطع القصة العشرة، حيث تظل عبارة السيد أحمد السيد: «ها مقهى.. وها صاحب»، التى تتكرر فى بداية أكثر من مقطع، مفتتحا لأكثر من

محاولة يحاولها السيد أحمد السيد لتجاوز هذه المسافة بينه وبين العالم الخارجي المنفصل عنه، بينما تظل تفاصيل المقاطع إجابة بالنفى، أو بالفشل، على هذه المحاولة المتكررة، وتأكيدا على علاقات كلية قاهرة، تضع كلا من السيد أحمد السيد، والعالم من حوله، فى علاقة تضاد وتناقض كاملين.

(١ - ٣ - ١)

و«أغنية العاشق إيليا» تجرى فى المجرى نفسه الذى يجسد التضاد بين الشخصية الفردية والعالم الخارجى، ولكن بانسياب وتلقائية أكبر، وبسيطرة أوضح على الأدوات الفنية.

الطرف الأول للتضاد، هنا، هو «العاشق إيليا»، «صاحب القلب الأبيض والعقل الأبيض»، (إهداء القصة، ص١٨٣)، الذى يفكر- وهو يتجول بلا هدف، وحيد [٧] فى شوارع المدينة (القاهرة) التى تعيش حالة الحرب (١٩٦٧)- فى محبوبته سامية التى أبعدت، مع والدها، عنه ، فلم يعد يراها، إنها، الآن، منفية فى الصعيد حيث أصبح عليها «أن تواجه الوحش بمفردها» (القصة، ص١٨٨)، وأن تعيش فى ذلك العالم البعيد الذى ينام فيه الرجل، وبندقيته وزوجته وأولاده والحمل والبقرة والكلب والحصار فى حجرة واحدة» (ص١٨٥). يتجول إيليا، يرى الزحام ويسمع البيانات العسكرية من جهاز الراديو الصغير

الذى يحمله فى جيبه و يربطه، أو يحاول أن يربطه بـ «القبيلة» الأكبر المهزومة عسكريا، ويتساءل «ماذا أفعل؟». يحاول البكاء «وكان راغبا فيه» ولكنه بفشل، يتمسك ويواصل سيره محاولا أن يطمئن نفسه القلقة، يفكر فيمن حوله، وفى تفاصيل حياته الماضية، ويشعر بالتوزع: «قال إنه غير مخطئ.. وقال إنه مخطئ.. وقال أخيرا إنه غير مخطئ» (١٩٠)..إلخ.

على مستوى الطرف الآخر للتضاد، تتخلل لغة الراوى السردية، ومشاهدات إيليا وما يسمعه، ملامح تشير إلى زمن مرجع ومكان مرجع بعينهما (القاهرة، فى صيف حار، عقب هزيمة ١٩٦٧). يرصد الراوى ما يسمعه إيليا ويراه، وما لا يسمعه ولا يراه: البيانات العسكرية التى «كان الراديو الترانزستور القابع بجيب إيليا يقطع إرساله العادى» ويتلوها (ص١٨٨)، و«فريق الإسماعيلية الذي فاز أخيرا ببطولة الأندية الأفريقية» (ص١٨٣)، وفوانيس الطوار المطفأة «لأن ذلك يتفق وظروف الحرب التى تعيشها المدينة الكبيرة وخلفها المدن الصغيرة ثم القرى القريبة والنائية ضد عدو خسيس لا يتورع عن قتل الأهالى بل يقتلهم بالفعل» (١٨٥).

ومن خلال هذا السرد، نجد المدينة تحيا- رغم الحرب - تفاصيل حياتها العادية، المشبعة بتناقضات أصغر، فيها «هاهم الناس عن يمين إيليا وأمام إيليا وخلف إيليا- رغم غارات العدو المحتملة-

يشكلون الطوابير» (ص١٨٦)، وها هو الشارع، رغم الحرب، «يعيش حياته بالطريقة التى اعتادها وبنفس الطريقة التى مازال يألفها منذ آلاف السنين [٨]» (ص١٨٥). وعبر هذه المشاهد، التى يتم رصدها، هنا، بعناية تشبه عناية بلزاك بالتفاصيل، حيث يتضح مغزى وجود الكائن الفرد من خلال «معرفة دقيقة بالأشياء التى تحيط به» [٩]، نتعرف إيليا والعالم من حوله، نجد زحام الواقفين على أبواب دور السينما، وزحام الواقفين أمام واجهات المحلات، يتأملون البضائع المعروضة أو يشاركون فى حمى البيع والشراء: « (...) زجاجات عطر وساعات وخواتم وولاعات وراديوهات وتليفزيونات (...) وثلاجات بشتى المقاسات... إلخ» (ص١٨٤).

هذه المتناقضات الداخلية، على مستوى العالم الخارجى، تشير إلى انغماس العالم، وربما غرقه، رغم الظروف الاستثنائية التى تمر بها المدينة الكبيرة «والمدن الصغيرة والقرى النائية»، فى علاقات الاستهلاك والتهافت على مفردات التسلية والترفية فى الفترة التى رفعت فيها شعارات «شد البطون»[١٠] وهذه التناقضات، على مستوى العالم الخارجى، مع البعد الداخلى لإيليا، المرتبط بمعاناته لعلاقة الحب المحبطة، كلها معا تمنح القصة قيمة تنأى بها التجربة القصصية الرومانتيكية، التى كان موضوعاها «البؤس والحب»- وهما قائمان هنا، بشكل ما- من أوضح ملامحها، خصوصا فى

القصة الرومانتيكية فى بداية عهدها [11].

إن إيليا، هنا، رغم بؤسه الذى يبدو قدريا، وحبه الذى لا يزال قائما لسامية البعيدة عنه، المنفية فى الصعيد ، لا يستدعى صورة العاشق القصصية التقليدية. هو هنا تجسيد لصورة إنسان عادى، غير منفصل عن الإطار الاجتماعى الذى يحيا فيه، وإن كان إبعاد حبيبته عنه، بشكل قاس وصارم، وبضربة مفاجئة أوصلته إلى «الحزن والارتباك»، يجعل من الممكن أن يكون اختياره، من حيث هو شخصية، نوعا من محاولة التعبير عن وطن بوغت بشكل قاس، وبضربة مفاجئة- أو هكذا بدت للكثيرين- وإن كان هذا الوطن، كما بدت صورة عاصمته فى سرد القصة، يحيا حياته العادية اليومية.

(١ - ٣- ٢)

يتم تجسيد التقاطع بين المستوى الداخلى لشخصية إيليا، وبين المستوى الخارجى لما يراه ويسمعه، ولما يسرده الراوى، بمنطق تراكمى تصاعدى، يعتمد «التتابع الكيفى» أكثر مما يعتمد «التتابع السببى». وتكاد الأحداث نفسها تتركز فى علاقات الاسترجاع الزمنى (سامية عندما كانت موجودة بجانب إيليا.. لأخت إيليا وصديقاتها.. إلخ)، بينما تغيب هذه الأحداث، أو تكاد، على مستوى العالم المرئى والمسموع فى زمن الحاضر القصصى.

ومن المقطع الافتتاحى القصير، الإجمالى، للقصة، الذى يشبه بعض المقاطع الافتتاحية الإجمالية فى بعض الأعمال الموسيقية، حيث الجمع بين أصوات آلات الأوركسترا بكاملها، فى جملة موسيقية واحدة يتم تفريعها والتنويع عليها فيما بعد [١٢]: «كان العاشق إيليا يسير بلا هدف- على غير عادته فى مثل هذا الوقت من بعد غروب شمس هذا اليوم الحار. وكان إيليا حزينا لأن سامية- الفتاة التى يحبها العاشق إيليا-- لا تسير بجانبه الآن» (القصة، ص١٨٣)، من هذا المقطع- يختزل الراوى، فيما يشبه التلخيص الإجمالى وبنوع من الموازاة للشخصية المحورية، ما سوف يتناوله تفصيلا عبر مقاطع القصة جميعاً. وابتداء من الجملة الأولى فى المقطع التالى مباشرة لهذا المقطع «كان العاشق إيليا بلا هدف فى الشارع الذى تقع على جانبيه أغلب دور السينما فى المدينة»، يؤكد الراوى، برصده الذى يقدم تراكما على المقطع الأول الإجمالى، على الطرف الآخر، الخارجى، المفارق للشخصية التى يتحرك بموازاتها، وسوف يتعمق هذا التضاد عبر عشرات التفاصيل فى المقاطع الأخرى التالية، كما سوف يعيد الراوى، بأشكال متنوعة، فى نهايات مقاطع القصة، التأكيد على بعض العبارات الأساسية التى توصف حالة إيليا كما وردت فى المقطع الأول الإجمالى بما يضيف تفسيرات متعددة لهذه الحالة: «وإيليا تحت الضوء الآن، وإيليا وحيد، وإيليا حزين»

(ص١٨٥)، «وهكذا أيضا كانت تصورات إيليا تجبره على أن يعود حزينا من جديد» (ص١٨٧)، «... وهذا ما يجعل العاشق إيليا وحيدا وحزينا تحت الضوء وفى الزحام وهذا ما يجعل إيليا يسرع فى الشارع بلا هدف» (ص١٨٧)، «... وتنهد إيليا: مسكينة أنت يا حبيبتى سامية، وعاد العاشق إيليا حزينا ووحيدا من جديد» (ص١٨٨).. إلخ.

ينتفى، فى زمن القصة الحاضر، كل حضور لشخصيات أخرى سوى إيليا. ويتحقق نوع من الموازاة، الحرفية تقريبا، بين الراوى وإيليا، إذ ينتقل الراوى معه على مستوى الزمان والمكان معا، حيث يمشى فى شوارع القاهرة وحيث يتخيل أماكن أخرى، فى حاضر القصة وفى زمن وقائعها الماضى وزمنها المحتمل معا، أى يتحرك الراوى مع إيليا على مستوى ما يراه وما يسمعه، خارجيا، وما يتخيله، داخليا، جميعا. ومن خلال هذه الحركة الموازية لداخل إيليا، فى زمن آخر ومكان آخر، نتعرف بعض ملامح شخصيات وأحداث وعلاقات أخرى، ولكن يظل هذا التعرف مجرد استدعاءات على هامش العالم الذى يتحرك فيه إيليا. من هنا يكاد الحوار فى القصة ينتفى ويتلاشى أمام الرصد الداخلى للشخصية المحورية، وهو رصد يمكن توصيفه بأنه- رغم وجود الراوى- «مونولوج متصل للعاشق إيليا». هذا المونولوج، الذى لا يصارع فيه إيليا «الخير والشر» والذى

فيه يتجسد عالمه الداخلى، القلق والمتخبط، يصبح بمثابة تعبير أحادى عن الانقسام وليس حواراً ولا «تداولاً» حوله.

وعبر هذا الانقسام، يصبح كل ما ينتمى للمستوى الداخلى للعاشق إيليا، الحزين والمرتبك، بسبب غياب محبوبته سامية، موازيا لعاصمة وطن مهزوم. العاشق إيليا لا يستطيع إلا أن يعبر عن ارتباكه، بالسير على غير هدى، وشوارع هذه العاصمة، بزحامها العشوائى المتكالب على البحث عن وسائل التملك أو التسلية، تعبر – هى أيضا– عن هذا السير على غير هدى.

(٢ – ١)

و«الرقصة المباحة» [١٣] استكمال لبعد آخر من أبعاد عالم مجموعة الكاتب «الدف والصندوق» وروايته «الطوق الأسورة». فيها نجد العناصر نفسها: التعدد والتراكب فى عالم القرية، والراوى– فى صورته المتجاوزه للزمان والمكان والحدود الفردية– الذى يقوم بدور يتعدى السرد الظاهرى الخارجى للأحداث. والعلاقة الوثيقة بين المكان والشخصيات، واتساع المنظور القصصى بما يسمح بتعدد الشخصيات التى لا تصاغ صياغة نفسية بل عبر مشاركتها فى الحدث.. إلخ، كما تجسد هذه القصة التوتر الأساسى، الذى تم تجسيده فى هذا العالم، بين الفرد والجماعة، بين الانصياع لشبكة



القوانين الفطرية والأعراف والمواريث وبين محاولة التمرد عليها والخروج عنها، حيث يترتب على هذا التمرد الفعل القصصى نفسه، ثم تعود الأحداث، فى النهاية، إلى إيقاعها المألوف (١٤).

فى هذا الإطار، تنتمى «الرقصة المباحة» إلى «قصص الحدث» التى لاحظناها فى «الدف والصندوق»، حيث اعتماد «التتابع السببى» منحى أساسيا فى السرد القصصى، وحركة السرد الممتدة إلى الأمام متضمنة- داخلها- الحدث الاستثنائى الرئيسى الذى تتولد عنه أحداث القصة.

الحدث الاستثنائى، هنا، يتمثل فى اكتشاف «إسماعيل أب على» العجوز الذى يعمل حارسا لبستان «الحاج محمد»، فعل ممارسة جنسية شاذ بين ولدين من أولاد القرية داخل البستان، ومطاردته للولدين وفشله فى الإمساك بهما، فاستدعاءه لجماعة المصلين الذين ينجحون فى الإمساك بأحد الولدين، ثم قيام والد هذا الولد- الذى شارك في كسر الأعراف والقوانين وفى ممارسة هذا الفعل الذى «تهتز له سبع طبقات في السماء وسبع طبقات فى الأرض» (القصة، ص٢٢٧)- بقتل ابنه متمسكا بأن الفقير الذى لا يملك شيئا لا يملك سوى شرفه (راجع القصة، ص٢٣٠)، ثم حكم الجمع على والد الولد الآخر، الذى هرب، بأن يغادر ابنه القرية إلى الأبد، حيث «سيحيا عمره بعيدا وغريبا بلا شرف.. وكذلك سيموت ميتة الغجر الرحل»

(ص٣١). وبعد اكتشاف هذا الحدث الاستثنائي، وما ترتب عليه من أحداث أخرى، والحكم الذي أعقبه، يعود الاطراد المألوف مرة أخرى، من جديد.

(٢ - ٢)

هكذا تراوح مقاطع القصة بين رصد الحدث الاستثنائي وبين استيعابه والعودة للإيقاع المألوف: فتتكون من أغنية افتتاحية، ثم ثلاثة مقاطع قصيرة يتجاور فيها الراوي مع العجوز اسماعيل أب علي، في نهاية ثانيهما يكتشف العجوز وجود الغلامين اللذين تجاوزا كل المواضعات، وفي ثالثهما يهرب أحد الغلامين، ثم مقطع رابع يرصد فيه الراوي هبوط المصلين من المسجد المواجه للبستان واستنجاد العجوز بهم للإمساك بالغلام المختبئ بين الأشجار، ثم مقطع خامس يتم فيه اكتشاف الولد، ويقوم فيه والده بقتله، ومقطع سادس قصير يدافع فيه الأب بالكلمات- بعد أن دافع «بالفعل» - عن شرفه، ثم مقطع ثامن يرصد فيه الراوي حكم الجماعة على الغلام الآخر الذي هرب، ثم أخيرا مقطع تاسع يعود فيه الراوي، مرة أخرى، إلى العجوز اسماعيل أب علي، ويرصد - بموازاته - الإيقاع المألوف، و«الأفعال المباحة» التي تتم فيه، أو التي يمكن أن تتم فيه، حيث بجوار العجوز زوجته النائمة، و« على الأجران وداخل الحقول وفوق المصاطب وبالجحور وتحت الأغطية: رجال ورجال.. ورجال

ونســـــاء.. وبنات وبنات.. وقُطط وقطط.. وكـــلاب وكـــلاب.. إلخ» (ص٢٣١)، وحيث أشعل الحدث الاستثنائي رغبة العجوز- الآن- فى زوجته. وبذلك يكون الحدث الاستثنائى قد تركز فى رصد الأحداث- التى تبدو مـألوفة فى هذا العالم- المترتبة عليه، بينما يكون كل من المقطع الأول، والمقطع الأخير، بمثابة تعبير عن الإيقاع المألوف المطرد، قبل أن يتم كسره، ثم بعد أن يتم كسره،

أما الأغنية الافتتاحية فتقوم بدور تعليقى اختزالى على العالم الذى تجسده مقاطع القصة، ويبدو هذا التعليق منتميا لنقطة زمنية متجاوزة لزمن القصة كله ومتجاوزاً لأحداثها جميعا، بل يبدو أيضا منتميا لمكان آخر غير مكان القصة، أى منتميا للعالم الذى يكون فيه الولد (الذى هرب) قد عاش بالفعل وسط الغجر، يحيا معهم حياة متحررة من مواضعات مكان القصة وزمانها، حياة فيها كل شئ مباح:

«أرقص يا غريب: رقصتك ويا الغجر مباحة

رقصتك وسط الغجر مباحة» (القصة ص ٤٢٤).

فى هذه القصة، يظل ذلك النزوع- الذى لاحظناه فى العالم الذي تنتمى إليه، من قبل- نحو الاحتفاء بالثراء الحسى، برصد روائح النباتات والأرض والجسد البشرى، وما يشبه وحدة الكائنات التى

تشمل الإنسان والحيوان والنبات جميعا: «النبات ليس كالإنسان.. الإنسان كافر وجاحد» (ص٢٢٥)، وأيضا الاهتمام بالتجسيد: «سيلف العامود خفيفا كما لو كان طائرا بجناحين حتى لو ساقت الساقية معزة جرباء» (ص٢٢٦)، وبوصف الرسوم على الأشياء، فحافظة نقود الحاج على «مرسوم عليها ثلاثة أهرامات وثلاث نخلات وجمل قاعد وجمل واقف يركبه رجل بيده عصاً (ص٢٢٦)، وهى كلها جزئيات تنتمى للعالم القصصى المتعدد المتراكب المتحقق فى ثنائية الكاتب (الدف والصندوق)، و(الطوق والأسورة).

(٣ - ١)

أما القصص الثلاث التى تنتمى لبنية المراوحة بين جماليات القصة القصيرة وجماليات الحكاية الشعبية: «الغجرى» (١٥)، و«حكاية للبحر» (١٦) و«الحكاية المثال» (١٧)، فتقوم على الصيغة نفسها التى لاحظناها من قبل فى (حكايات للأمير) و(حكاية على لسان كلب): المراوحة بين الرصد لعالم مرتبط بفترة زمنية، خارجية، بعينها، من خلال رصد رحلة الصعود الفردى (وإن تغيرت الصياغة، شبه الأخلاقية، لمآل هذا الصعود، هنا)، والاتكاء على لغة تبحث عن صوت جمعى، وتتداخل فيها مستويات عديدة تعبيراً عن تراوح العالم بين طابعين: زمنى متعين، وغير زمنى ولا متعين.

(٣ - ٢)

ترصد «الفجرى»، باعتماد المقاطع ذات العناوين الفرعية التى تشكل جزءا من الأحداث: (رزق لا ينحدر من أمل غجرى- رزق كائن أرضى صاعد- كيف بدل رزق جلد اليتيم بجلد الغجرى (...)- ما جرى من رزق وما جرى لرزق فى بلاد العرب- الحاج رزق يكفر عن معاصيه.. إلخ) نمو وصعود رزق، منذ وضعته امرأة من «بنات الناس» بالقرب من خيام الغجر، والتقاط غجرية عجوز له لتتسول به، ثم حياته بين الغجر، خطافاً وقواداً (بمقاييس أخرى خارجهم، بالطبع)، ثم رحيله إلى«بلد عربى مجاور» وسرقة «الحجاج النائمين فى حماية الحرمين»، وعودته ثم سفره وعودته) إلى أن ودع عالم الغجر، وأصبح «حاجا» مستقرا، «نظيفا أمام الله والقانون والناس» مالكا لعمارة ضخمة بالمدينة، يأمر زوجاته «بالتلون مع الحياة الجديدة المحترمة».

رحلة الصعود هذه، عبر مقاطع القصة، يتم رصدها بنوع من الاختزال على مستوى سرد الراوى الذى يبدو منتميا لنقطة زمنية تالية لكل أحداثها، ويرتبط هذا الاختزال بالزمن الطويل الذى تقطعه القصة من ولادة رزق حتى أصبح «حاجا» له زوجات وأولاد. من هنا نجد السرد يتراوح بين التركيز على موقف قصصى واحد فى أكثر من فقرة، (انظر القصة ص٢١٤)، وبين المرور على عدة سنوات فى

فقرة واحدة:«فى حضن الجدة وعلى كتف الجدة وبحجر الجدة، عاش رزق عامه الأول وعامه الثانى وعامه الثالث متسولا بلسان الجدة، ولما بلغ عامه الرابع خرج إلى الطرقات يتسول بلسانه هو» (القصة، ص٢٠٩)، وهذه المراوحة ،فى رصد الزمن الداخلى للقصة، هى نفسها التى نجدها فى كثير من الحكايات الشعبية.

ومن خلال هذا السرد، لرحلة صعود رزق، نجد إشارات للزمن الإطار (السوق السوداء- بناء المسجد أسفل العمارة للإفادة من قانون يعفى المالك من «ضريبة العقار»- فترة السفر للبلاد العربية النفطية.. إلخ). ولكن أغلب الإشارات، لهذا الزمن الإطار، تقوم أيضا على لغة تتمثل لغة الحوليات التاريخية القديمة، فتقوم- بالتالى- على المراوحة نفسها بين التحديد واللاتحديد الزمنى: «فى العام الذى شح فيه الزيت والسكر والكيروسين وتغيرت العملة من فضة إلى نيكل تزوج الغجرى رزق من ست الدار (...) وفى العام الذى تربع فيه النطع على عرش البلاد تزوج من انشراح وقمر» (القصة ص٢٠٩، ٢١٠)..

مآل قانون الصعود، الذى وضح فى (حكايات للأمير) و(حكاية على لسان كلب) يكاد يكون هو نفسه هنا، إن الغجرى، الذى يصبح «مواطنا جديداً»، مختلفا، يحيا فى المدينة وينصاع لقوانينها، يرتد- فى لحظة واحدة - إلى كل العناصر الأولية الغجرية فيه فيتحول فى

نقاشه مع أحد سكان العمارة التى يملكها، وبشكل غير مبرر لهذا الساكن، إلى غجرى يغضب جامحا فيحرق رزمتين من النقود تساوى ما دفعه له الساكن أجراً لسكناه خلال عامين، وما يمكن أن يدفعه له طوال عشرين عاما، ذلك لأن هذا الساكن جاء ليشكوه من عدم وصول الماء للدور الخامس حيث يسكن ومن الدبيب الذى يحدثه أهل بيت الغجرى.

(٣ - ٣)

وتقوم «كلام للبحر» بدورها، على الصيغة نفسها التى تراوح بين التناول المرتبط بفترة زمنية بعينها، وبين تمثل جماليات الحكايات التى لا تنتمى لزمن بعينه.

هنا إطار مشابه لإطار (حكايات للأمير)، من حيث وجود الراوى الذى يوجه الخطاب القصصى إلى متلق ما، ولكن هذا المتلقى، هنا، يصبح «البحر» بدل «الأمير»، فتوجه إلى البحر تعليقات الراوى، واستدراكاته: «آه يا بحر- لعن الله الكلام فى مثل هذا المقام» (ص٢١٧)، «أواه يا بحر من المال. انظر: ها هو يصرع الواحد القوى»، «عشر سنوات يا بحر عاشتها فاطمة» (ص٢١٩)، «والآن يا بحر دعنا من طقوس الحزن» (ص٢٢٠)، «هل تفهمنى يا بحر؟» (ص٢٢٣).

مع هذا الاستبدال الشكلي، الذي يبقى معه افتراض وجود راو بعينه، ومتلق بعينه، تقوم القصة - أيضا- على التقنيات الفنية نفسها التي لاحظناها من قبل: استخدام القص التفريعي، حيث يخرج الراوي عن المحور القصصي الأساسي ليقص حكايات فرعية تفسر بعض الجزئيات، مثل حكاية تاجر الألف صنف مع تجار الحارات- (ص ١٢٦)، أو ليرصد، في حواشيه، رحلة صعود أخرى موازية لرحلة الصعود الأساسية (ص٢٢٢) واستخدام البناء الذي يعتمد «التتابع السببي » في رصد رحلة الصعود الأساسية للشخصية القصصية المحورية.

رحلة الصعود هنا، ترتبط بالبنت الفقيرة، فاطمة، بدءا من ولادتها، «سماها أبوها فاطمة علي اسم أمه الميتة ومات»، ثم نموها ودخولها في طور المراهقة، فزواجها من كهل عجوز صاحب دكان، ثم من الوريث الغني «حلو الصورة» بعد موت زوجها الكهل، حتى امتلاكها، بوفاة زوجها الثاني، ثروة ضخمة، ووكالتها لشركة فرنسية، وحياتها المرفهة مع خدم وحرس مسلحين.. إلخ. وهذه الرحلة، لصعود فاطمة، تتم - هنا أيضا- بمساعدة أمها التي تقدم صورة أخرى «للعجوز المجربة» التي لاحظناها في (حكايات للأمير)، كما أن رحلة الصعود، هنا أيضا، تنتهي إلى المصير نفسه، وإن كان أقل وطأة، إذ ينتهي الأمر بفاطمة- بعد موت زوجها الثاني - وحيدة، تنهشها نيران رغبة «لم يخمدها رجل» (وربما أيضا «لن» يخمدها

رجل)، ولا يسعها إلا أن تدخل الحمام «ومعها الكلب المدرب على الفعل وكافة الحركات» (القصة، ص٢٢١).

ومع تجاوز القصة للتحديد الزمنى الداخلى، ولتقسيم الزمن لأجزاء دقيقة (حيث يتعامل السرد مع قياسات من قبيل: «دخل الدار العصر والمؤذن يقول الله أكبر» - ص٢١٦، «فى وقت بين المغرب والعشاء» - ص٢١٨)، فإن القصة، فى تعاملها مع الزمن الخارجى، تقدم إشارات واضحة محددة لا تحتمل اللبس، كلها تشير إلى أن زمن القصة الخارجى يرتبط بفترة السبعينات. بل وينص الراوى لمخاطبه- البحر- على «أننا فى عام ١٩٧٨» (ص٢٢٢).

لفترة السبعينات حضور فى أحداث القصة وشخصياتها جميعا، يقول الراوى إن «والد الوريث الغنى» قد «كان بلا نعلين سريع الخطو يخطف ويجرى» ثم «لعب لعبة إخفاء السلع فى مكان بعيد وطرح سلعة أقل جودة فى المكان القريب»، ثم «لحق به عهد الانفتاح السعيد» فأصبح ثريا (ص٢٢٢).. إلخ. ويتكشف واقع هذه الفترة، عبر أحداث القصة وسرد الراوى وتعليقاته جميعا، قبل أن يلخصها الراوى بأنها «زمان البيع والشراء» (٢١٦)، ويشير- كما تشير حوارات الشخصيات- إلى التناقض الحاد بين حياة «حارة السبع» نخلات، التى ولدت فيها «فاطمة» (انظر ص ص٢١٧)، وحياة أخرى مترفة، فيها إشارات إلى أولئك الذين يقدمون الدجاج طعاما للثعالب

التى يتاجرون فى فرائها. وهذا التناقض يصاغ بالصياغة القديمة نفسها، التى لاحظناها فى (حكايات للأمير): «فالدنيا يا بحر عبد وسيد» (ص٢١٩).

فى تجسيد هذا العالم، أيضا، نجد تفاعل المستويات اللغوية المتعددة، مشيرا إلى المراوحة بين الحاضر والماضى، والفردى والجماعى، والقديم والتجدد: فمن المستوى الذى يتمثل العلاقات اللغوية القرآنية: «ارفعوا سعر السلعة واخسروا فى الميزان» [١٨] (ص٢١٦)، إلى المستوى الذى يعتمد منحى الوصف لفعل الممارسة الجنسية بالدوران حول هذه الممارسة وباستخدام تشبيهات موازية، متمثلا فى ذلك لغة (ألف ليلة وليلة): «دق العجوز باب بستان بطة، فردت بطة ادخل يا حلالى. لكن العجوز ماهش ولا نش ولا رفع العصا ولا نط الحائط» [١٩]، (الصفحة نفسها). إلى المستوى الذى يتمثل لغة الكتاب المقدس وبعض الحكايات الشعبية فى تشبيه أعضاء جسم المرأة بالنباتات: «ثم لفت فواكهها بملاءة من حرير هندى» (الصفحة نفسها)، إلى المستوى الذي يعارض بعض العبارات المسكوكة فى الموروث القديم: «نام حلو الصورة على فراشه ومات بيده لا بيد طبل» [٢٠] (ص٢٢٠)، أو يتضمن بعض التراكيب والتعبيرات السائرة فى لغة السرد «وخاف العجوز من فضيحة بجلاجل فيما لو تكلمت بطة» (ص٢١٦).

و«الحكاية المثال» تقدم امتدادا لصياغة قانون الصعود نفسها. هناك العالم المتفاوت- الذى يتم رصد تفاوتاته بمنحى خاص يكاد يضفى على هذه التفاوتات بعدا قدريا ما، كما لاحظنا فى (حكاية للأمير) و(حكاية على لسان كلب): «الناس مراتب، والحيوان مراتب، والقبور ببطن الأرض مراتب» («الحكاية المثال» ص١٩٣). فى هذا العالم المتفاوت، فى «زماننا العسكرى»، يحاول متسول فقير أقرع بغير سكن أن يتجاوز واقعه الذى ينام فيه مع كلب أجرب فى حفرة بأحد القبور، ويتطلع إلى الفوز بقصر ونعيم «الباشا»، بعد أن يكتشف أن «الأيام دول، والمال دول بين الناس»، فيسعى إلى صعوده الفردى، ويستخدم عقله الفطن، ويغامر، ويتنكر لأصحابه، إلى أن ينجح أخيرا فى أن يستوى «على سرير الحكم محروسا بالجند» (ص١٩٧).

*

تنطوى «الحكاية المثال» على نوع من محاولة صياغة «نموذج» للصعود الفردى، قابل للتكرار. ففضلا عن عنوان القصة، الذى يشير إلى هذا «النموذج»، فهناك أيضا المقطع الافتتاحى: «يحكى أن فطنا من زماننا- وكان فقيرا أقرع بغير سكن- اختار صحبة الأموات: فهناك يقتات من خبز الصدقات وهناك مسكنه..» (ص١٩٣) الذى

يتكرر، أيضا، مع تعديل طفيف، ثم جملة إضافية، فى نهاية القصة (ص١٩٨) [٢١] بنوع من الإيماء إلى دائرة ما تبدأ من نقطة معينة وتستدير استدارة كاملة لتعود إلى نقطة البدء مرة أخرى من جديد، أى تنتهى لتبدأ من جديد، إن صياغة هذا الصعود الفردى، هنا، التى تبدأ من حياة على حافة الموت، لتنتهى إلى حياة قائمة على نفى حياة الآخرين، محفوفة بالخطر، رغم حراستها بالجند المسلح، أى لتنتهى إلى حياة أخرى على حافة الموت أيضا- هذه الصياغة تشير إلى «كل» قانون للصعود الفردى. وتتدعم هذه الصياغة «النموذجية»، القابلة للحدوث مرات أخرى بتنويعات متعددة، بكون استخدام «الأسماء/ الصفات»، هنا (الأقرع- الجار- الباشا) تؤكد على منطقة المراوحة بين الرصد لواقع متعين (فى مكان محدد وزمان «عسكرى» بعينه) وبين صياغة هذا الرصد التى تتجاوز التعين على مستوى الشخصيات والمكان والزمان جميعا. إن هذه القصة، التى يمكن - فى قراءة معينة- أن تشير إلى «قصة» الانقلاب العسكرى فى كثير من البلدان (بلدان العالم الثالث خصوصا)، حيث صعود الفرد الذى يستطيع أن يمتلك كل شئ لمجرد أنه امتلك تأييد «الجند المسلحين»، والذى يصبح معرضا- وهو على الذروة التى اعتلاها- لأن يفقد، فى لحظة، كل شئ، فى انقلاب آخر، يمكن أن تشير - فى قراءات أخرى- إلى كل صعود فردى على أكتاف، أو أنقاض، الآخرين.

هنا. أيضا. تتحقق اللغة التى تتضمن مستويات متعددة، تنتمى لمناطق لغوية متعددة، على مستوى السرد والحوار. فمن اللغة التى تستعير كيفية وصف المرأة الجميلة فى (ألف ليلة وليلة) (حيث هى، دائما، باختصار شديد: بوجه جميل وخصر نحيل وردف ثقيل)، يصف الراوى امرأة بأنها: «بخصر وثديين ورموش وكفل وفرج» (ص١٩٥) [٢٢]، إلى اللغة التى تتمثل لغة القرآن: «فلا تخف ولا تحزن وتوكل على الله وخذ نفسك وتوجه إلى الباشا» [٢٣] (ص ١٩٥، ١٩٦)، إلى اللغة التى تعتمد السجع: «كل شئ عندنا يا أقرع مقدر محسوب، ولا حاسد ولا محسود (...) والنظام مطلب مطلوب وهو الحمد لله موجود» (ص ١٩٥، إلى اللغة التى تتمثل لغة الحكمة والأمثال الموروثة: «خير الكلام القصير.. لم تكن عينا للنهاب فلا تكن.. عد إلى حفرتك وكن الوحش يحرس صيده (...) كن العين والأذن ولا تكن اللسان» (ص١٩٦)، إلى اللغة الشعرية، التى تبدو هنا ذات طابع اختزالى خاص «بائع مزامير غريب جاء من مكان بعيد، بيد وجيب ومزمار وفم وقلب، زمر للأشواق والتلامس والتماحك وللمواعيد ولقاء العيون وللصد بالوجه والقبول بالقفا» (ص ١٩٥)، إلى تضمين الأبيات الشعرية «يا أقرع بن حابس يا أقرع- إنك إن يصرع أخوك تصرع»- (ص١٩٨). ومع كل هذه المستويات التى ترتد فى معظمها لما يكاد يكون «علامات» أدبية قديمة موروثة، على

مستوى الإبداع الجمعى، فهناك أيضا اللغة التى تستعير علاقات اللغة الرسمية التى سادت فى الخطاب الرسمى فى فترة السبعينات وارتبطت- فيما ارتبطت- بالترويج «للسلام» المزعوم مع إسرائيل: «وما إن تخلص من ذلك الذى اهتدى إليه ومحاه من واعيته، حتى أحس بالأمن والأمان وراحة السلام وريح السلام الرخاء وطعم السلام الحلو» (ص١٩٤).

(٣ - ٥)

إلى جانب كل هذه العناصر المشتركة بين هذه القصص والقصص التى تنتمى لبنية المراوحة بين القصة والحكاية، نلاحظ عنصرا يتم التوسع فيه هنا، فى قصتى «كلام للبحر» و«الحكاية المثال»، هو العنصر «التعليقى» الختامى، الذى ينحو إلى تفسير بعض الأحداث القصصية، أو إلى استخلاص العبرة منها، بما يتجاوز المساحات التعليقية التى لاحظناها فى سرد الراوى فى (حكايات للأمير). ففى نهاية (الحكاية المثال) نجد ثلاث حواش تتمثل لغة قديمة، فيها يرصد الراوى بعض العلاقات التى تفسر جزئيات فى العالم القصصى، أو تضئ بعض جوانبه، ومنها تعريفه «لليانكى»، والفروق بين «المختار والمنتخب» وبين الهراوة وبمبة النترون، وهى فروق يمكن أن تشير، على مستوى ما إلى مسافة تلمح إليها الحواشى بين نظامين للحكم: هنا فى مصر وهناك فى الولايات

المتحدة الأمريكية، إذ إن هذه الإشارات، التى تأتى فى نهاية القصة بعد أن وصل «الأقرع» هل يشير إلى السادات؟ يمكن أن تشير إلى فروق بين «مختار» و«منتخب»- إلى شكلين متباينين إلى حد ما: ديموقراطية «استفتاء» مزعومة (٢٤) وديموقراطية أخرى- أيا كان اعتمادها على نفوذ المال- فيها قدر ما من عدم التزييف الصارخ، ويتأكد هذا برصد الأدوات التى يعتمد عليها كل من النظامين: الهراوة بما هى أداة بدائية لنظام تابع ومتخلف، وقنبلة النيوترون فى نظام مهيمن ومتقدم (٢٥).

وفى نهاية «كلام البحر» تتمثل حواشى الراوى لغة الموسوعات والقواميس القديمة: «البطة من البط والبط طير معروف يعشق الماء ويعيش فى البيوت لحمه أبيض كثير طيب الطعم» (ص٢٢٢). وتقوم هذه الحواشى، بمنحاها التعليقى، بتفسير بعض أحداث القصة، كما تربط عالمها بأفقه الخارجى، إذ تشرح- مثلا- بعض العلاقات الاقتصادية التى تمثل امتدادات لعالم فترة السبعينات وللانفتاح الاقتصادى وتأثيره على بعض شخصيات وأحداث القصة: «مال السفيه فى البنوك المتحدة - رغم تعدد الجنسيات- سهام تصيب المجموع المهلهل، والجماعة المتحدة لها الغلبة، ولها الأرض بطيباتها» (ص٢٢٣)، وهى - بهذا- تسبغ درجة من الوعى على راوى القصة، تجعله قادرا على استشراف زمن يتجاوز زمنها المحدد.

ثانيا: قصص «بنية التجريد والاختزال»

(١ - ١)

القسم الثانى، الذي أشرنا إليه، من مجموعة (الرقصة المباحة)، يضم خمس عشرة قصة قصيرة جدا، ترتبط- فى قسم منها، على مستوى ما- بتجربة القصص التعبيرية الغنائية فى مجموعة (أنا وهى وزهور العالم)، وتنتمى - وخصوصا القصص الأخيرة منها التى تعد آخر ما كتب الراحل- إلى تجربة خاصة جدا فى أعمال الكاتب كلها.

ارتباط القطاع الأول، من هذا القصص القصيرة جدا، بقصص (أنا وهى وزهور العالم)، يتحدد فى اعتماد البنية الأحادية، ذات المنحى الغنائى الشعرى. ولكن تقوم هذه القصص، من ناحية أخرى، كما سنلاحظ، على بعد أكثر اختزالا، وعلى محاولة تجسيد مستوى حلمى ما، مرتبط بتجاوز مقبل.

ويكمن انتماء القطاع الثانى من هذه القصص القصيرة جدا إلى تجربة خاصة فى أعمال الكاتب، فيما يمكن أن نلحظه بهذه القصص من ملامح تكمل خط «النزوع البدائى»، الذى لاحظناه فى أعمال الكاتب السابقة بشكل متقطع، بحيث يبدو هذا النزوع، هنا وهناك، كأنه الملمح الوحيد الذى يأخذ شكل «الانسحاب من الحضارة»، بل ومن الحياة نفسها

فهذه القصص، جميعا تقريبا، تركز على تناول «الإنسان» فى لحظة تنأى به عن كل ما قطعه من شوط حضارى، إذ تعود به إلى مرحلة ما قبل أى «أداة» متطورة، حيث لاشئ فى هذا العالم سوى أسنان الإنسان، ويديه، وبعض الأدوات البدائية الأولى. ويكمن انتماء هذه القصص لتجربة خاصة، كذلك، فى ارتباطها ببنية اختزالية تجريدية، فيها يتلاشى «المكان المرجع»، و«الزمان المرجع»، وتتسم الشخصيات القصصية بقدر واضح من التجريد على المستوى الخارجى والداخلى معا، فلا يبقى منها سوى بعض الملامح الأولية، الغائمة، التى تومئ للإنسان الأول فى مواجهة الطبيعة. كما يكاد الحوار أن يتلاشى أيضا، وينتفى - بذلك- كل ما يربط هذه القصص بطابع التعين، وينعدم تقريبا إمكان الإحالة المرجعية إلى واقع محدد، ويصبح، بذلك، التجريد - فضلا عن الاختزال- المدخل الأول والأخير لهذه القصص، القصيرة جدا، والأخيرة جدا.

(١ - ٢)

القطاع الأول من هذه القصص القصيرة يضم ست قصص: «الفلسطينى» ، «هو وهى» «رؤيا» ، «وغدا أيضا الأحد»، «إلى سنوحى»، «فى الحلم يعشق الموتى». فيها جميعا تتم- بمنطق الحلم المراوغ، وباستخدام تقنيات شعرية- صياغة المواجهة الممكنة، المقبلة، مع عالم قائم، ضاغط، وصياغة الحلم بمجاوزته.

وفيما عدا قصة «الفلسطيني»، فهذه المواجهة، وهذه المجاوزة، ترتبطان بعالم فردى، خاص، ذاتى حيث الضغوط التى يمكن مواجهتها ومجاوزتها هى أساسا- ضغوط واقعة على ذات فردية ما، محبطة، بصياغة تقترب بها من «الأنا» الغنائية، ومن هنا وضوح ما نراه فى هذه القصص من ملامح «القصيدة الغنائية».

(١ - ٣)

فى «الفلسطينى» (ص٢٣٤) تناول آخر للمحاولة نفسها التى ظهرت فى بعض أعمال الكاتب منذ مجموعته الأولى، من خلال القصة التى تحمل المجموعة عنوانها «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا»، كما ظهرت فى القسم العاشر من روايته (الطوق والأسورة)، وفى بعض الإشارات المتناثرة فى (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) و(تصاوير من التراب والماء والشمس): نقصد محاولة التعبير عن موقف الكاتب المتعاطف مع الفلسطينيين فى قضيتهم العادلة. إن هذه المحاولة التى بدت فى قصة المجموعة الأولى، بما حملته من إرث رومانتيكى، نوعاً من النوايا الطيبة، تقوم هنا، فى تجسيدها، على ما هو أكثر من النوايا الطيبة.

عبر بناء المقاطع العشرة القصيرة جدا، اختزالية المنحى، التى يحضر الراوى فيها جميعا (فيما عدا المقطع العاشر الذى تتحدث فيه السماء نفسها)، تجسد القصة زمنا ما، مرتبطا بأم فلسطينية

وطفلها الذى يكبر: كيف يخلق هذا الطفل- كأى طفل آخر- ثم كيف يولد، ثم كيف يدرك هذا الطفل- خلافا لأى طفل آخر- أن هناك طائرة مخيفة، «كافرة بكل حى»، تهدد حياته وحياة أمه، تطير وتحوم فوقهما، وترقبهما بعين «وجه الكوكلبيس» المرعبة (٢٦). وفى مواجهة هذه الطائرة، المخوقة، التى تحمل بداخلها «قنبلة ناسفة وقنبلة حارقة»، يقوم هو بصنع طائرته الخاصة، والطفلية، لعبته التى سوف تكبر، فيما يحلم. وهو يصنعها من المفردات الحياة (فى مواجهة الطائرة المدمرة التى تحمل مفردات الموت): «من تمرة صفراء رشق فيها ثلاث ريشات من جناح حمامة» (ص٢٣٦).

هنا، عبر الانتقالات الاختزالية لعالم الطفل والأم، ولتنامى هذا العالم، تقوم المقاطع القصيرة جدا برصد الانتقالات على مستوى الزمن: المقطع الأول يرصد، بلغة قرآنية، بذرة الجنين فى بطن الأم، «خلق من ماء دافق يخرج من بين الصلب والترائب» (٢٧)، والمقطع الثانى يرصد ولادة الطفل: «حشت فمها بخرقة قماش وأطبقت عليه (عليها؟) بأسنانها وصرخت صرخة الألم والخلاص: ‹كان دافئا›»، والثالث يرصد الطفل وهو رضيع، والرابع يرصده وقد استطاع المشى: «وحامت الطائرة (...) فعاد إليها (إلى الأم) صارخا»...، وهكذا.

هذا التراتب الزمنى، الذى يرتبط هنا بتنامى إمكان المواجهة، يتم

رصده- فضلا عن المنحى الاختزالى، واللغة المشبعة برنين قرآنى- بلغة شعرية، هى لغة حلمية أساسا: «ليل الله الأسود وقمر الله الأخضر»، وحديث السماء نفسها «للمتعال على العرش».. إلخ. ولعل الإيقاع القرآنى، هنا، قائم على نوع من رد الفعل إزاء المحاولة اللغوية، غير الموفقة، التى قامت على تمثل لغوى للتوراة فى قصة «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا»، وإن كانت تتم هنا بعلاقات لغوية قائمة فى القرآن والتوراة معا [28]، ولعل فى هذا إيماء- ولو من بعيد أيضا- لفكرة ما، لا تنظر للقضية الفلسطينية على أنها صراع دينى بين مسلمين ويهود، بل عل أنها صراع سياسى، بين فلسطينين أصحاب حق فى وطنهم، وبين حركة صهيونية، استعمارية استيطانية أساسا، وإن استندت، أو زعمت الاستناد، إلى أساس دينى.

(١ - ٤)

وفى «هو وهى» (ص٢٣٩) راو يتحدث عن ثالوث غير متعين: (هو)، المطعون الجريح، و(هى)، التى تعالج جرحه وتطيبه، على مستوى الواقع والحلم معا. و(آخر)، غائب وغامض معا، قام بفعل الطعن.

الانتقالات هنا- وليس تتابعات الأحداث، أو وصف الشخصيات،

أو الحوار الحقيقى بينها- هى التى تمنح القصة حركتها: فمن عبارة توجهها (هى) للجريح الذى لا يسمعها: «لم يكن الظلام قليلا.. رأيت اليد المرفوعة ولمعة السكين»، إلى رصد الراوى لحركتها وهى «تعبث بعلب الأدوية»، إلى عبارة ثانية توجهها هى للجريح: «يدى هذه ليست يدك...»، ثم إلى عبارة أخيرة، طويلة نسبيا، تتحدث فيها (هى) لنفسها، عن فعل، فى زمن قادم محتمل، فيه يمكن أن تتحقق قدرة التجاوز: «سأحميه بماء ساخن، وأرشّ جلده بماء الورد وأدهن جلده بزيت الكافور، وأرمى على جبهته خصلة من شعره (...) حين ذاك سيكون قادرا».. عبر هذه الانتقالات، من العبارات التى توجهها (هى) لنفسها أو للجريح (هو)، إلى العبارات التى يقطع بها الراوى عباراتها، تتحقق للقصة حركتها الخاصة، ويتحقق التصاعد الذى ينفى عن القصة طابع السكون، والذى يتحرك بعالمها (الذى يتجسد بلمسات صغيرة، غير كاملة الملامح، أشبه برسوم الانطباعيين) من الإصابة والألم والعجز فى الحاضر، إلى القدرة والحركة والمجاوزة فى الزمن المحتمل.

(١ - ٥)

وفى «رؤيا» (ص٢٣٢) يحل الوطن، ربما بالمعنى الصوفى والحلمى معا، فى صورة المحبوبة، ثم فى صورة شجرة أسطورية «مباركة أصلها ثابت وفرعها فى السماء» (٢٩)، فتكون، بذلك،

امتدادا واضحاً للشجرة فى قصة «أنا وهى وزهور العالم».

عبر هذا الحلول، ثم التحول، تنهض القصة، دون راو محدد يقص عن عالم محدد. ليس هنا إلا متكلم يخاطب مخاطبا، وربما ليس ثم إلا متكلم يخاطب نفسه بضمير مغاير، فيما يسمى بظاهرة «الالتفاف»: «أتاك الميت الحى عابثا». ويتمثل خطاب هذا المتكلم المستوى اللغوى القرآنى، حيث نجد فى هذا الخطاب، على قصره، عددا من العلاقات اللغوية القرآنية: «.. خاشعا متصدعا..» (٣٠) و«..سجى الليل» (٣١) و«الوادى المقدس» (٣٢). كما يتمثل بعض علاقات الموروث العربى القديم: «وخاطبك أنت المخمور.. اليوم خمر وغدا أمر» (٣٣)، فضلا عن نهوضه، فى بعض مواضعه، على لغة شعرية خالصة: «مد لك يدا من نور»، «أغلق عينا وافتحْ عينا حتى يرى الذئب فيك(...) آه افتح العينين ليرى البندقيتين».

فى هذا الخطاب- الذى لا ينهض، بدوره، على ما يمكن أن يسمح بإحالات مرجعية، مكانية وزمانية، محددة- يصاغ إمكان المواجهة المقبلة، والتجاوز المقبل، من خلال منطقة لغوية خاصة، تتضمن إمكان المواجهة المقبلة، والتجاوز المقبل، من خلال منطقة لغوية خاصة، تتضمن الكثير من الإلحاح على أفعال الأمر التى تحمل طابعا قطعيا، كما تتضمن بعض العلاقات اللغوية الأخرى المشبعة بإيحاءات المواجهة: «بانتظار زميل تقتله- باغتك وطوح بكأسك- غدا

أمر- جادله واعلمْ أنه قاتلى - اغلق عينا وافتح عينا- افتح العينين ليرى البندقيتين- اطلقهما- إن لم تقتله قتلك- ارفعْ حاجز الموت الشجرة- ارفعْ رأسك- اجرحْ الأرض- مزق جسد الصخرة».

(١ - ٦)

وتنهض «وغدا أيضا الأحد» (ص٢٣٧)، «التى تتصل- على مستوى العنوان فحسب- بقصة «اليوم الأحد» فى مجموعة «أنا وهى وزهور العالم» على بناء مكثف من ثمانية مقاطع قصيرة جدا، مرتبة بحروف الهجاء، يجسد عاشقا لا يستطيع الوصول إلى محبوبته كما لا يستطيع - فى الوقت نفسه- نسيانها (هنا يقترب طرح القصة من طرح قصتى: «أنا وهى وزهور العالم» و«شموس»): يجلس فى المقهى، بالليل، وحيدا، بانتظار أن تمر. يحل فيمن حوله، وفيما حوله، فيتحول إلى «الأرق والحصان العجوز والحوذى العجوز والشرطى والمومس المخمورة» ولكنها لا تمر ولا تغادر ذاكرته. ورغم السنوات يظل بانتظارها.

الانتقالات، فى مقاطع القصة، القصيرة جدا، تتم على مستوى الإشارات المتغيرة لمرور الزمن،، وعلى مستوى الإشارات إلى المخاطبة التى يخاطبها المتكلم/ الراوى، حيث تتحول إلى غائبة أحيانا، وحيث يخرج عن مخاطبتها أحيانا:

– فى المقطع الأول يتحدث الراوى/ المتكلم عن محبوبته الغائبة البعيدة «أعرف أنها تمر على المقهى كل يوم أحد.. متى تعرف هى؟».

– فى المقطع الثانى يرصد الراوى عالمه : «لم تمر.. الحصان العجوز الأبيض كان يجر العربة»... إلخ.

– فى المقطع الثالث يخاطب الراوى قلبه هو: «اغفر لها يا قلبى...».

– فى المقطع الرابع يخاطب الراوى محبوبته فى زمن ما: «أحبك».

– فى المقطع الخامس يخاطبها فى زمن ما، تال لزمن المقطع الرابع: «الآن.. لا أحبك»

– فى المقطع السادس يراوح الراوى بين مخاطبتها وبين توجيه الخطاب لمجهول: «أنت لا تستحقين.. نعم. ورميت زهرة القرنفل».

– فى المقطع السابع يخاطب الراوى العالم:« يا أيها العالم– أنت شاهدى» ويشير– للمرة الأولى والأخيرة بالقصة– إلى «آخر» مجهول: «أنا – لا هو.. أنا الذى يحبها».

– وفى المقطع الثامن، والأخير، يتحدث الراوى فى زمن آخر مختلف، بعد مرور سنوات على الزمن الذى تحدث فيه المقاطع الأولى: «رغم السنوات: اليوم الأحد». وهذ الجملة الأخيرة، مع عنوان

القصة وتفاصيلها، تشير إلى استمرار هذا الإحساس الذي تجسده القصة، بالحب والانتظار معا، وهو استمرار يمثل وجها آخر من وجوه احتمال مقبل للتجاوز، وإن كان - هنا- يأخذ صيغة أقل يقينا.

(١ - ٧)

وفى «إلى سنوحى» (٣٤) (ص٢٥٢) استمرار للرصد الشعرى نفسه، والمنحى الحلمى نفسه، وأيضا تجسيد العاشق- الضائع فى الشوارع- لمحبوبة غائبة وبعيدة، باعتماد المقاطع القصيرة المتتابعة، وهى هنا أربع مقاطع، كلها بلسان الراوى المتكلم، العاشق:

- فى المقطع الأول: إشارة لتحطم بيت ما، بقنبلة ولتحطم قلب العاشق/ المتكلم ،أيضا بقنبلة.

- فى المقطع الثانى: اختزال لعلاقة الراوى بمحبوبته. «نُذِرْتُ أنا للشارع ونُذِرَت هى للأوجاع، علاقتنا بلا غايات بعيدة».

- المقطع الثالث: رصد الراوى/ العاشق/ المتكلم لصوت محبوبته القادم «من صحراء» يعرفها و«لا يبوح» (حتى لا يسقط فى يد الشرطة- التى تُجسِّد، هنا، كحائل بينه وبين محبوبته).

- فى المقطع الرابع: مستوى حلمى ما، للتجاوز- على مستوى ما، حيث، فى حلمه، يرى الراوى نفسه «مهرة سوداء».

هنا، أيضا، يتم اعتماد بعض التقنيات الشعرية. فبجانب اللغة

المختزلة المكثفة، وبناء المقاطع القصيرة جدا، القائمة على الانتقالات واستبعاد كل ما يمكن استبعاده من التفاصيل، نجد التكرار الذى يسهم فى خلق إيقاع خاص، ويعمل – عن طريق الإيحاء – على توصيل «حالة»، تخضع لمنطق الشعر أكثر مما تخضع للمنطق القصصى: «على البيت سقطت القنبلة: يا لونه الأزرق.. يالونه الأزرق– على القلب سقطت القنبلة: يارنة الفضة.. يا رنة الفضة (...) صوتها قادم بالأزرق والفضة»، ولعل فى هذه الجملة الأخيرة، التى تتنافى مع جملة المقطع الثانى: «علاقتنا بلا غايات بعيدة»، وتنفيها بكونها تالية لها، ما ينم، هنا أيضا، عن إمكان التجاوز المقبل.



(١ – ٨)

وفى «فى الحلم يعشق الموتى» (ص٢٥٢) نجد المتكلم، القريب من الصوت الشعرى، الذى يرصد– أيضا باعتماد الانتقالات على مستوى الأفعال والخطاب– ملامح متباعدة لعالمه وللعالم من حوله، منتهيا إلى وصية صارخة، قصيرة، أخيرة: «لا تفلت الخيط.. أنت من صلبى.. لا تفلت الخيط».

فى هذا الرصد، لهذا المتكلم الذى يمكن أن يكون شهيدا ما يسلم مكانه لمن سيخلفه (وعنوان القصة لا يخفى هذا الاحتمال)، يتم

اعتماد الفقرات القصيرة جدا، الأشبه بالمقاطع المختزلة، بلا ترقيم، وهى فقرات لها انتقالاتها الواضحة، عبر الأزمنة بوجه خاص.

فى المقطع الأول- رصد ماض: «سمعت الصوت (...) ورأيت».

فى المقطع الثانى - رصد عالم قائم: «طائرة العدو تطير وتكرهنى»، وامتداده الماضى: «دمرت بيتى - أى الطائرة- (...) ودمرت قلبى (...) ودمرت قلب محبوبتى».

فى المقطع الثالث: رصد عالم منته، ماض، فى فترة منتهية، له إحالته التاريخية أيضا: «لم يعد قلبى فى بدنى، فحملنى ذلك على قطع الصحراء. لم يلمنى أحد، ولم يبصق فى وجهى أحد، لم أسمع أية إهانة، ولم يرد اسمى على فم أى مخبر» (٣٥).

فى المقطع الرابع، يشير المتكلم- بعد أن يؤكد على أنه هو «الملاح الماهر صانع الصندوق والقارب، لاروح الحية الهائمة بغير ظل»- إلى مستوى حلمى لصياغة إمكان المواجهة المقبلة، وهى صياغة تعد امتداداً للصياغة نفسها فى «الفلسطينى»، حيث إنه صنع- فى مواجهة طائرة العدو التى تطير وتكرهه - طائرته الخاصة، الورقية: «بيدى صنعتها، زرقاء من ورق، لكنها تطير، طائرتى».

والمقطع الخامس، والأخير، يشبه- كما أشرنا- الكلمات، أو الوصية، الأخيرة لهذا المتكلم، ويرتبط بما يراه من استمرار له بعد

رحيله، أى بما يراه من إمكان لمواجهة محتملة: «أنت من صلبى.. لا تفلت الخيط».

(٢ - ١)

أما القطاع الثانى، من القصص القصيرة جدا فى (الرقصة المباحة)، فيضم ثمانى قصص: «الجوع» ، «الضحك»، «البكاء» «الخوف»، «كن المصرى الصالح: كن السيد» ، «أشكال»، «الموت»، «الرسول»، تمثل- كما أشرنا- آخر ما كتب الكاتب الراحل [٣٦].

* * *

هذه القصص القصيرة قائمة على نوع من التجريد والاختزال واضحين، يمكن أن نلمح فيها - أو فى بعضها على الأقل- نوعا من الاحتياج للمراجعة، تشبه، إلى حد بعيد، الأعمال الأخيرة التى أنتجها بعض المبدعين فى نهايات حياتهم، إذ تتضمن تعبيرا خاصا، وربما شخصيا، عن الإحساس بالوحشة وبهاجس الموت.

فهذه القصص، من هذه الناحية، يمكن أن تتشابه مع «موسيقى الغرفة» التى ألفها بيتهوفن فى أواخر حياته، وسيطر عليها التعبير عن «شعور موحش بالوحدة» [٣٧]، كما تتشابه مع ما يسمى بأعمال «مرحلة الموت» فى إبداع بيكاسو، وتشمل أعماله فى السنوات العشر الأخيرة من حياته الطويلة الحافلة، وكان ينتج فيها تحت وطأة

إحساس بالخوف من الموت، حيث فرض عليه هذا الإحساس أسلوب الاختزال واستبعاد معظم التفاصيل. كما أن هذه القصص الأخيرة تتشابه أيضا مع إنتاج أنطون تشيكوف الأخير، الذى تضمن قصصا «ملأى تماما بالشعر الخالص، وفيها هنا وهناك نوع عجيب من الرومانتيكية المقلوبة كما تبدو لعالم لاهوت فى لحظة إبداع»، وكان ضمن هذه القصص قصته «الأسقف» التى تشبه- كما يرى فرانك أوكونور- «جناز موزار الأخير» الذى كان بمثابة «جناز احتفال بموته هو نفسه» (٣٨).

(٢ - ٢)

هنا، مع الملامح الاختزالية الشعرية، الغنائية، يسود العالم طابع تجريدى خالص، حيث تغيب، فى معظم القصص، الملامح من الشخصيات والحدث القصصى والزمان والمكان جميعا، وتغدو اللغة - بطابعها التجريدى الاختزالى، المشبع بإشارات إلى عالم أولى، بدائى- محورا أساسيا تتكئ عليه النصوص، وفى غياب الزمان المرجع، والمكان المرجع، يتجاوز الإلحاح على ملامح العالم البدائى، هنا، ما هو أكثر من مجرد النزوع الذى لمحناه فى بعض أعمال الكاتب السابقة، نحو «وحدة كائنات» ما، إنه يصبح- هنا- نوعا من الارتداد إلى ما قبل كل ما قطعه الإنسان من شوط باتجاه التحضر والتمدن، إلى تلك المرحلة التى لم يكن فيها الإنسان قد انفصل تماما

عن المملكة الحيوانية.

بعبارات أخرى، لم يعد النزوع البدائى، هنا، كما كان فى أعمال الكاتب السابقة، مجرد رغبة في العودة إلى حياة قديمة، يمكن أن تكون أثيرة أو مراودة، تماثل الرغبة فى العودة إلى «ذراعى الأم الدافئتين» أو إلى «صدرها المغذى» بل يتجاوز ذلك إلى العودة إلى «رحم الأم، المتلقى الشامل والمدمر الشامل»،بما يمكن أن يكون نوعا من أنواع الرغبة فى الانسحاب من الحضارة، والانسحاب من الحياة نفسها (٣٩).

(٢ - ٣)

تختزل «الغول» (ص٢٣٨) رحلة التحضر الإنسانى معكوسة. «المطرود من أهله» يرمى بنظرة أخيرة على «البيوت»، ويوغل فى القفر مع قطة حبلى، ويعود إلى مرحلة يصرع فيها «ابن جنسه» ويشرب دمه، ويلتهم لحمه فيتحول إلى كائن خرافى غامض. من منظور الجماعة التى انفصل عنها، يسمونه «الغول»: به «ترهب الأم ابنها إن عصاها» ومنه «تحذر الزوجة زوجها المسافر» (٤٠).

الرحلة المعكوسة، إلى ما قبل الحضارة، فضلا عن تجسدها فى هذا التحول الواضح من «انسان اجتماعى » إلى «غول» أو كائن سابق على كل حياة اجتماعية، تتجسد أيضا من خلال تشبع النص

بمفردات وعلاقات العالم الإنسانى الأول: الإيغال فى القفر- القطة التى تأكل ابنها وتروى عطشها بدمه- الآدمى الذى يأكل لحم القطة- إيقاده النار من ضرب حجر بحجر- الجوع والعطش والوحدة والخوف من الوحش- قرض الأظافر وقضم نصف الأصابع (أظافره وأصابعه هو) - الخوف من العودة للجماعة وخوف الجماعة منه- ثم الوصول إلى مرحلة التوحش الأولى.

فى هذه الرحلة المعكوسة، التى تُرصد فى خمس فقرات قصيرة، يظل الراوى موازيا «للمطرود/ الغول» فى الفقرات الأربع الأولى، وفى الفقرة الخامسة والأخيرة يخرج عن هذه الموازاة، يعود - بعد أن ترك «المطرود- الغول» وحيدا فى زمنه ومكانه البدائيين - إلى الجماعة التى باتت ترى فى هذا المطرود كائنا مخيفاً.

(٢ - ٤)

وفى «الجوع» (ص٢٤٠) اختزال يعبر أيضا عن الرحلة الحضارية المعكوسة حيث ذلك الذى «خاف من قسوة التشريع» (لاحظ التجسيد، هنا أيضا، لرفض المواضعات) فقام- عن طريق أدوات ما قبل الأدوات، أى عن طريق مجرد استخدام أعضاء الجسم البشرى، بثقب «الحائط بالهمة واليدين، وبذراع من حديد» هاربا من «نعيم الحضر إلى جحيم البيد».

العالم البدائى هنا، الذى يشار إليه بالارتداد إلى ما قبل صنع الأدوات التى استخدمها الإنسان فى تشييد حضارته الأولى، يتجسد أيضا من خلال العلاقات اللغوية التى تقوم، فى تراكمها، بالتجمع والالتفاف حول «البدائية» باعتبارها نواة دلالية محورية: «حيث الوحش» «لا ماء ولا بشر»، مواجهة الوحوش «بالنار التى تولد من ضرب حجر بحجر»..

والجملة الختامية، لهذا النص القصير (خمسة سطور فقط)، تبدو كأنها إعادة تكرار «للدورة- الرحلة المعكوسة» من جديد، أى للبدء مرة أخرى بالفرار من نعيم الحضر ومن مواضعات التشريع، وإن كانت تربط هذه المواضعات بقدر أكبر، أو أوضح، من الوطأة: فإذا كان الآدمى، فى الجملة الأولى بالقصة، قد «خاف من قسوة التشريع»، فإنه، فى جملتها الأخيرة، قد «فر (...) من جحيم التشريع». إن هذا البناء الدائرى- إن صح التوصيف- الذى استخدمه الكاتب فى «الحكاية المثال»، ليعبر به عن «كل» محاولة للصعود الفردى فى عالم طبقى، يستخدمه هنا ليجسد به «كل» ارتداد عن عالم الحضارة، بتشريعاتها ومواضعاتها، إلى ما قبل كل حضارة، وكل تشريع ومواضعات.

(٢ - ٥)

و«الضحك» (ص٢٤٣)[٤١] تنهض أيضا على راو منفصل، يرصد- بلغة أكثر تماسكا- عالما مرتبطا أيضا بالعودة إلى مرحلة مبكرة من تاريخ التحضر الإنسانى. تتمثل هذه العودة، هنا، فى النكوص عن إنجازات «الطب» التى لا تستطيع - فى القصة - مداواة امرأة عليلة، فترصد محاولة علاجها من خلال طقس بدائى واضح.

المرأة العليلة «من سنين» بعد أن «خاب طب الأطبة» فى علاجها، تستعين بمساعدة أهلها بـ «ساحرة مقنعة وقرد لعَّاق»، يدخلان فى طقس أولى، فيه الاستعانة - هنا أيضا - بإشعال نار عن طريق «ضرب الحجر بالحجر»، وبدق الطبل، وبالرقص البدائى الذى يقوم به القرد، ويكتمل هذا الطقس بمحاولة القرد ممارسة الجنس مع العليلة بعد أن عرى جسدها، وهكذا ينتهى هذا الطقس إلى ما يشبه العودة إلى التداخل القديم بين الإنسان والحيوان أو إلى تبادل الأدوار بينهما إذ- بجانب محاولة القرد هذه تصرخ العليلة «صرخة الحيوان فى الفلاة».

(٢ - ٦)

وفى «البكاء» (ص٢٤١) تناول لعالم أكثر تعينا على مستوى الارتباط بواقع تاريخى تال للحياة البدائية إذ تتجسد فى القصة

بعض العلاقات الاجتماعية والإنتاجية المتطورة: الإشارات إلى المقايضة مع صاحب الدكان: كيس الشاى وقرطاس السكر مقابل البيض، علبة الكبريت التى تتخطى مرحلة إشعال النار عن طريق ضرب حجر بحجر، «المؤاخاة» بين الإنسان والحيوان، حيث تبرم معاهدة بين أرملة ضعيفة وبين حية تحتمى ببيتها فتقدم الأرملة للحية «رفيقة» طعامها اليومى، «بيضة مطبوخة بالبصل»، وفى مقابل ذلك لا تؤذى الحية الأرملة ولا دجاجاتها. وعندما يقتل أحدى أبناء الحية دجاجات الأرملة تقوم الحية الأم -وفاء للعهد- بقتل ابنها، ثم ترحل من تلقاء نفسها، مع بقية صغارها، عن بيت الأرملة [٤٢].

(٢ - ٧)

و«الخوف»(ص٢٤٤) تتضمن أيضا إشارات لمرحلة أكثر تطورا من مراحل تطور المجتمع البشرى، حيث نجد إشارات، بلسان الراوى، إلى «صاحب حانوت»، وبيت، و«قفص به طير مغرد»، وآنية زجاجية بها سمك ملون، وكلها إشارات إلى مجتمع جاوز السلع المعيارية إلى النقود، والعراء والكهف إلى البيوت، وكل ذلك إلى البحث عن وسائل ما للرفاهية أو لزينة البيت.

ولكن، مع هذا، يظل هاجس الحياة الأولية قائما، متمثلا هنا فى استعادة ملامح الإنسان، الأولى، وفى الخوف كلما جاء الليل،

فصاحب الحانوت، الذى يتزوج من جميلة، يحرص عليها «كما يحرص على بضاعته»، يظل- بعدما تعرض لحادث سرقة- سهران قابضا «على بندقيته يحمى المال والجمال، وبين الحين والحين يطلق رصاصتين فى الهواء»،

تستند اللغة هنا إلى إيقاع قرآنى ما، وإن كان غير واضح تماما: «.. حوراء مطوقة الجيد بعقود مفصلة من كريم الحجر، بخلاخيل من فضة وأساور من ذهب..»، وترتبط براو يكاد يتماس مع راوى (حكايات للأمير)، من حيث استخدام الجمل الإعتراضية التى تقطع سياق النص، والاتكاء على منحى دينى ما: «والأيام- كما شاء خالق الأيام- قسمة بين ليل ونهار، ونهار ابن زماننا صاحب الحانوت أبيض أبيض: أبيض بالنور السماوى.. وأبيض بالربح.. إلخ».

(٢ - ٨)

و«كن المصرى الصالح: كن السيد» (ص٢٤٩)، تقوم أيضا على وجود راو منفصل، وتختزل دورة كاملة لرحلة النكوص عن التحضر الإنسانى حيث التعبير عن الانسحاب من الجماعة ومن مواضعاتها وإنجازاتها جميعا إلى العراء والوحوش واللامأوى.. إلخ، ثم التعبير عن بداية نشأة العلاقات الجماعية واكتشاف الأدوات والتقدم، ثم الارتداد، من جديد، فى دورة أخرى جيدة.

العودة الارتدادية، هنا، ذات منحى خاص،إذ لا يقوم بها - كما

كان الأمر فى القصص السابقة- شخص واحد بمفرده وإنما يقوم بها رجل وامرأة معا، أى يقوم بها العنصران الضروريان لإقامة جماعة إنسانية، أو لإقامة حياة اجتماعية.

فى رحلة الارتداد هذه نجد الاشارات إلى العالم البدائى الأول: الفار والفارة من الأهل، العراء، لبس ثوب الوحش ملك الحيوان.. إلخ. وفى رحلة إقامة الحياة الاجتماعية المتطورة، من جديد، نجد الإشارات إلى «العثور على الماء» ، «يشق المجرى فى بطن الصخر»، بناء البيت، تشييد الحانوت، بداية علاقات البيع للمسافرين، تشييد الفندق، و«خلق من جديد- الدنيا كاملة: أكل، وشرب، ورقص، وجنس، ونوم، وأطفال».

ولكن، فى مرحلة متقدمة من مراحل إقامة الحياة الاجتماعية الجديدة، وهى الحياة التى «يخلقها» كل من الفار من أهله والفارة من أهلها، تؤكد القصة على نوع من إعادة إنتاج العلاقات السائدة فى المجتمع الذى فر منه الرجل والمرأة معا، حيث لا يحاول هذا الفار أن يعود- أو تعود إليه- الجماعة التى فر منها فحسب، بل يحاول أن يسيطر عليها بعد أن اكتشف أن «المال يلد المال»، وأنه - هو الفرد- يستطيع أن يسيطر على الجماعة بما يملك من مال: «أنت الفرد وهم الجماعة، وهكذا الجماعة، إن اشتريت قليلها أخضعت كثيرها، ليكونوا لك اليد التى تبنى وتزرع وتقلع وتصفق، ويكونوا الفم الهاتف

بالحمد»، وهو -بذلك- يكرر المواضعات التى فر منها من قبل.

(٢ - ٩)

و«أشكال» (ص٢٤٨) شبه أغنية، قائمة على ما يشبه التداعيات اللغوية فى بعض التجارب الشعرية، تجسد الانفصال، وعدم القدرة على الاستمرار فى الحياة، وتراجع كل مفردات العالم الحى والاقتصار على الرغبة والاشتهاء العاجزين، حيث يتحول الراوى المتكلم إلى «بغل»، «لا يقول لا ولا يقول نعم»، «بغل يشتهى كل صنوف الثمر (...) فقط يشتهيه ولا شئ آخر».

التداعيات اللغوية، هنا، ترتبط بتوزع على مستوى خطاب المتكلم الذى يبدو ضعيفا فى ابتهاله لربه: «يا ربى.. يا من خلقتنى من طين.. أنا أصير بأمرك البغل يجر العربة..إلخ»، كما يبدو ذليلا فى خطابه لمخاطب (أو مخاطبة) غائم (أو غائمة): « ها أنا أغسل بدموع المعذب المقهور قدميك».

خطاب الراوى، فى الحالتين، يبدو أقرب لمونولوج داخلى، فيه ينتفى عن النص كل حدث، وكل إحالة للعالم الخارجى، سوى إشارة واحدة للخوف من «قبضة العسكرى»، ومن «السجن الرطب»، وإشارة أخرى تقيم تعارضا مع العالم البدائى الأولى، الذى لا حظناه فى القصص السابقة، حيث تعارض الإشارة السابقة «للقطة التى تأكل بنيها» بإشارة أخرى إلى أن «الدجاجة لا تأكل بيضها».

(٢ - ١٠)

و«الموت» (ص٢٤٦) تمر بسرعة على مرحلة تاريخية قديمة (عبد وعبدة يعملان فى غيط السيد)، قبل أن تومىء إلى عالم أكثر قدما، تتمحور تفاصيلها حول تجسيد الهاجس الأولى، الموت، وهو هاجس يتحقق فى النص بكيفية خاصة، خرافية، إذ يتنكر ملاك الموت العبوس «عزرائيل»، الذى «أراد أن يعابث روحين» (٤٣)، فى صورة شيخ ضرير، ثم يتنكر- مرة أخرى- فى صورة «سمكة كبيرة، بعيون مضيئة»، ليتحايل، بالصورتين- على نزول العبد والعبدة إلى قاع بئر، ليصل بهما إلى الموت اختناقا فى هذا البئر (٤٤).

الموت، هنا، فضلا عن تجسيده الفعلى بالاختناق، يتجسد من خلال مفارقة ظاهرة بين مستويين: مستوى فيه النزول لأسفل البئر، والظلمة، والحصار فى حيز ضيق.. ومستوى آخر تبدو مفرداته، على المستوى الظاهرى، مرتبطة بالبهجة والتألق:« سمكة كبيرة بعيون مضيئة» تسبح فى ماء البئر وتجذب من يراها . ومن خلال هذه المفارقة (٤٥)، فى هذه القصة، وفى القصة التالية التى تمثل آخر ما كتب الكاتب، يتم الإلحاح على تصور الموت كائنا خادعا ، مراوغا، «يعض كل من يمسكه».

(٢ - ١١)

وأخيرا «الرسول» (ص٢٥٣)- وصياغتها أقرب إلى المسودة»،

تمثل امتداداً لعالم النص السابق، حيث ينادى «رسول الموت - وهو مخادع قادر- رب الدار، بلغة السمك: تعال». هنا أيضا يصور رسول الموت بصورة مفارقة لصورته المخيفة الموحشة المعتادة، فهو «محب للزينة»، يتخذ زينته- قبل أن يتنكر «فى هيئة سمكة كبيرة حية تسبح فى ماء بئر حلوة» فيلبس «أثواب الحرير وعقود وأقراط وخلاخيل الزينة».

هذا النص، أيضا، يقوم على نوع من التداعى اللغوى الذى يشبه إغماءة احتضار أخيرة. يتضح هذا التداعى فى اعتماد نوع من التكرار المرتبك على مستوى بعض العلاقات اللغوية، من ناحية، وفى أشكال من الاستدراك اللاهث من ناحية أخرى، وهما - معا- يجعلان هذا النص القصير (سبعة سطور) أشبه بغمغمة غير متماسكة، وإن كانت قادرة على أن تومئ للهاجس الذى يتخلل النص كله. فمن خلال هذاالاستدراك وهذا التكرار، معا، تتحرك الدلالات اللغوية ملتفة جميعا حول فكرة «الموت»، وحول تجسده كائنا مراوغا وقادرا ومخادعا: «رسول الموت - وهو مخادع قادر- خلع أثواب الحرير»، ثم: «رسول الموت - وهو مخادع قادر- خلع أثوابه الحريرية»، ثم: «رسول الموت - وهو مخادع قادر- خلع أثواب الحرير والعقد والقرطين».

(٣)

هكذا يقترب عالم هذه «القصص» من أن يكون هربا من كل تعين، ومن كل إحالة إلى واقع بعينه، إلى عالم المجردات، كما يقترب من تحقيق الاقتراح، الرومانتيكى الأصيل، حول قيام «قصص بلا عقدة، تقوم على التداعى كما يحدث فى الأحلام» [٤٦]. وفى هذا العالم يركز الكاتب، على «مناطق الحس والشعور واللاشعور، أكثر من مناطق الذهن والأفكار (...) والأسباب والمسببات والمبررات» [٤٧]، بمنحى تجريدى اختزالى، فيه تبدو أجواء النصوص كما لو كانت معزولة عن الزمن والتاريخ والمكان جميعا.

ويصاغ عالم هذه النصوص بالاتكاء على ما توحى به اللغة، بالمعنى الشعرى، لا على ما تقوم بتوصيله، وباعتماد «السلاسل اللغوية الإيديولوجية» [٤٨]، بديلا عن الأحداث الواضحة المباشرة التى يمكن تلقيها على مستوى واحد، وتصبح، فى عالم هذه النصوص، «البدائية» نواة دلالية فى هذه اللغة، بحيث تشكل المفردات المرتبطة بها عنصراً أساسيا فى هذه السلاسل، ويتحول الراوى، فى النصوص هذه،إلى صياغة تجعله أقرب لأن يكون «أنا ذاتية غنائية»، مرتبطا- كما ترتبط القصائد الغنائية- بما هو فردى، وشخصى و بما لا يمكن فصمه عن «المشاعر الفياضة، حتى السلبية منها» [٤٩]. كما يصبح المنظور القصصى، المفترض، أقرب إلى الاختفاء. كل هذا

يدرج عالم هذه «القصص» في بنية أحادية، هي بنية انسجام لا تعدد، واختزال لا تفصيل، وتجريد لا تعين، هي بنية التعبير عن صورة مراوغة، شخصية، مراودة، متعالية على كل زمان ومكان، تصب مفرداتها في هاجس أوّلي للعودة إلى رحم أول، متلق شامل، ومدمر شامل، معاً.

في هذا العالم، كما لاحظنا، تتردد علاقات ومفردات تشى بنوع من رفض الحضارة والمواضعات، ورفض الوجود الاجتماعي نفسه، ويغدو الحنين إلى العالم البدائي القديم، ثم العودة الفعلية إلى العالم، محورا أساسيا في القصص. وفي هذه العودة، تستعاد- بشكل متكرر- صورة النار باعتبارها صورة تحطيم وتجديد، ولادة وموت، معا، بصيغة أولية أيضا من خلالها يتم إشعال النار عن طريق ضرب حجر بحجر. وفي هذه العودة لعالم أوّلي تنهض - خلال النصوص- محاولة لتعريف وتجسيد المشاعر والغرائز الأولية: (الخوف - الجوع- الضحك- البكاء)، وتقترن الأفعال القصصية بمنطقة الغرائز (الأمومة- البحث عن الطعام..) وتتردد وتسمع أصوات دق طبول بدائية، وتشهد طقوس الدم والرقص البدائي، وفي خاتمة هذا العالم يتم التركيز على الموت، باعتباره هاجساً أوّليا، عبثيا، مخادعا، لا رادّ له.

هل هذا العالم، بما يتضمنه من طابع ذاتي، نكوصي، يتمثل

صرخة يائسة، أخيرة، لمحاولة يائسة وأخيرة، لاستعادة فردوس غامض ما، واتحاد مع طبيعة أولية، واسترداد تناغم قديم معها؟

هل تجسيد هذه المحاولة المستحيلة، لعودة مستحيلة إلى علاقة تناغم مع «فردوس أول» (٥٠)، يمكن أن يرتبط بذلك الاحساس الذى لا يكف عن مراودة الإنسان المعاصر المثقل بكل مواضعات الحضارة، وبكل علاقاتها التى باتت تقسم الإنسان– حسب ليفى شتراوس– بين بعدين مختلفين: الطبيعة بما تنطوى عليه من غرائز ونواميس، والحضارة بما ترتبط به من قوانين وسنن، من أوامر ونواة؟ أم أن هذا التجسيد يرتبط بشكل من أشكال الرفض السلبى لأشكال الوطأة القائمة فى واقع اجتماعى متفاوت، وضاغط، ينطوى على علاقات جائرة؟ أم أنه يرتبط ببعد ذاتى، يكاد يكون شخسيا، يعبر تصاعد الاحساس الفردى، لدى هذا الكاتب، بهاجس رفض المواضعات، إلى حد الموت؟!

الهوامش

(١) يحيى الطاهر عبد الله: (الكتابات الكاملة)- دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٣.

(٢) هذا التفسير قاله لى يحيى الطاهر عبد الله.

(٣) نشرت فى مجلة «الأقلام» العراقية بغداد، السنة٦، العدد٧، يوليو ١٩٧٣.

(٤) نشرت فى مجلة «جاليرى- ٦٨»، القاهرة، فبراير ١٩٧١.

(٥) راجع: فرانك أوكونور: المرجع السابق، ص١٥٣.

(٦) ترجم هذا الكتاب ونشر بالعربية فى يونيو ١٩٦٧.

(٧) ربما كان فى اختيار اسم «إيليا» دلالة مرتبطة بالنبى الذى كان العرب يسمونه «ايلياس» والذى عاش «وحيدا فى جدب»- انظر: ج. فريزر (الفولكلور فى العهد القديم) ج٢، ص١٣٠.

(٨) المبالغة هنا مرتبطة بموازاة الراوى لشخصية إيليا. وهى، هنا، منطقة يبتعد فيها الراوى عن حياديته التى تسيطر على معظم مناطق السرد بالقصة.

(٩) راجع: بيرسى لوبوك: (صنعة الرواية)، ترجمة عبد الستار جواد منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة، (١٠١)، بغداد، ١٩٨١، ص١٩٩.

(١٠) الحقيقة أن الواقع الفعلى، عقب ١٩٦٧ وبعدها، كان ينطوى على ممارسات أبعد ما تكون عن شعارات المرفوعة، ومثلا خلال سنوات ما سمى بـ «الإعداد للمعركة»، تزايد معدل الاستهلاك الترفى بصورة واضحة. راجع: ط. ث. شاكر: (قضايا التحرر الوطنى والثورة الاشتراكية فى مصر)- دار الفارابى- بيروت، د. ت. ص١٢٩.

(١١) راجع: د. شكرى عياد: (القصة القصيرة فى مصر)، ص ١٠٨.

(١٢) نلاحظ هذا، مثلا، فى معظم الأعمال السيمفونية لبيتهوفن وشوبرت.

(١٣) نشرت فى مجلة «جاليرى- ٦٨»- القاهرة، أكتوبر ١٩٦٩.

(١٤) يضاف إلى هذه الروابط أن القصة تستخدم، أيضا. المسميات نفسها لبعض الشخصيات والأماكن: جامع عبد الله، يوسف الأعور، فكرى الكور، والشخصية الأخيرة (فكرى الكور)، الذى كان يشار إليه إشارات هامشية فى (الدف والصندوق) و(الطوق والأسورة)، يشارك هنا فى الأحداث.

(١٥) نشرت فى مجلة (الفكرة المعاصر) - العدد الأول- القاهرة، مايو ١٩٧٩.

(١٦) نشرت - تحت عنوان «حكاية للبحر» - فى مجلة (الفكر المعاصر)، العدد الثانى، القاهرة، ١٩٨٠.

(١٧) نشرت فى مجلة (المصباح)، بيروت، ٢٨ نوفمبر ١٩٨٠.

(١٨) «وأقيموا الوزن بالقسط ولا تخسروا الميزان» سورة «الرحمن»/ ٩.

(١٩) نجد هذا المنحى فى مواضع كثيرة بألف ليلة وليلة، مثلا: «فقام حسن وفتح الباب وكشف الحجاب وفض ختمها» (حكاية حسن البصرى- المجلد الثالث) وأيضا: «وحط يديه فى خاصرتيها ووضع عرق الحلاوة فى الخرق فوصل إلى باب الشعرية وكان مورده من باب الفتوح وبعد ذلك دخل سوق الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس فوجد البساط على قدر الليوان» (حكاية علاء الدين أبى الشامات- المجلد الثانى، ١٥٧)، و«ثم بات معها بقية الليلة على ضم وعناق وأعمال حرف الجر باتفاق واتصال الصلة بالموصول» (حكاية قمر الزمان مع معشوقته- المجلد الرابع ص ٣٥١).

(٢٠) فى هذا معارضة للقول: (بيدي لا بيد عمر).

(٢١) نجد هذا المنحى نفسه فى قصة طاهر لاشين «يحكى أن» بمجموعته المنشورة بالعنوان نفسه، حيث تبدأ القصة، وتنتهى، بفقرة تتضمن تكرار لعبارة واحدة مرتبطة بمغزى القصة كلها. راجع ص٣ وص١٦ من (يحكى أن): المكتبة العربية- وزارة الثقافة والإرشاد القومى- الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة،



١٩٦٤.

(٢٢) طبعا هناك مناطق سردية، فى (ألف ليلة)، تصف المرأة الجميلة بتأن وتفصيل أكبر، ولكن هذه المناطق ترتبط بوصف شخصيات أساسية فى الحكايات. بينما نجد هذا الوصف المختصر، للمرأة، فى كثير من الحكايات، والملاحظ، هنا، أن وصف الكاتب يرتبط بامرأة يرصدها الراوى ضمن ما يرصد، فى زحام «يوم الرحمة».

(٢٣) «... وقالوا لا تخف ولا تحزن إنا منجوك وأهلك إلا امرأتك كانت من الغابرين» سورة «العنكبوت»/ ٣٣.

(٢٤) انظر لسخرية جمال حمدان، مثلا، من هذه الديموقراطية المزعومة فى فترة السبعينات، حيث يسميها «ديموقراطية ذات أنياب» و«الديموقراطية العسكرية»، و«ديموقراطية الإذعان والموافقة» و«الديموكتاتورية» فى الجزء الرابع من (شخصية مصر- دراسة فى عبقرية المكان)، ص٦٠٨ ٦٠٩.

(٢٥) يطلق العلماء الأمريكيون على هذه القنبلة، التى كان صنعها وليد عمليات طويلة تمت نظريا وعمليا فى معمل «لونس» للإشعاع بجامعة كاليفورنيا، وصف «القنبلة الظريفة»، وهذه القنبلة تدمر كل ما هو حى وتبقى على الأشياء كما هى، لذا يطلق عليها أيضا وصف «القنبلة الرأسمالية».

راجع: مجلة (الهلال)- القاهرة- العدد الثامن- السنة ٦٩، أغسطس ١٩٦١ (باب العلوم، ص١٩٠).

(٢٦) «الكلوكلوبيس»، فى الأساطير الإغريقية، هو واحد من مسوخ مهولة.

راجع: د. عبد المعطى شعراوى: (أساطير رغريقية- أساطير البشر)، سبق ذكره، الجزء الأول- ص ٦٨، ٦٩.

(٢٧) «فلينظر الإنسان مم خلق ، خلق من ماء دافق، يخرج من بين الصلب والترائب». سورة «الطارق» ٥ :٧.

(٢٨) فى الآية ٦٤ من سورة «المائدة» نجد «يد الله»، وفى الآية ٧٣ من سورة «الأعراف» نجد «أرض الله» و«ناقة الله». وفى «سفر الخروج» (٣٤- ١٣)



نجد «جبل الله»، وفى «صموئيل الأول» (٣ - ٣) نجد «سراج الله» و«تابوت الله».

(٢٩) «ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء». سورة «إبراهيم»/ ٢٤.

(٣٠) «لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله..» سورة الحشر» / ٢١.

(٣١) «والضحى والليل إذا سجى» سورة «الضحى»/ ١.

(٣٢) «إنى أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى»، سورة «طه»/١١، «هل أتاك حديث موسى، إذ نادى ربه بالوادى المقدس طوى»، سورة «النازعات» ١٥، ١٦.

(٣٣) القسم الثانى من العبارة يستعيد، حرفيا، العبارة التى قيل أن امرأ القيس قد قالها عندما بلغه– وهو يشرب الخمر– خبر مقتل أبيه.

(٣٤) «سنوحى– واسمه يعنى «ابن الجميزة»– شخصية فرعونية. كان معاصرا لأمنيمحمت الأول (٢٠٠٠– ١٩٧٠) ق. م ولسيزوستريس (١٩٧٠– ١٩٣٦)ق م. أتى من المغامرات ما أدهش معاصريه، ثم حورت مغامراته، بعد موته، بما يتفق وخيال العامة، حتى صارت قصصا. راجع قصته فى: لوفيفر (روايات وقصص مصرية)، سبق ذكره. ونلاحظ، هنا، أن العلاقة بين هذه القصة وبين قصة سنوحى تتركز فى العنوان فحسب، بينما للقصة التالية للكاتب «فى الحلم يعشق الموتى» علاقة أوضح بهذه القصة.

(٣٥) فضلا عن أن المقطع التالى: «... أنا الملاح الماهر صانع الصندوق والقارب...» يمكن أن يؤكد هذا الطابع التاريخى، فعبارات هذا المقطع – الثالث– تستعيد بعض عبارات سنوحى فى قصته (ونلاحظ أنه قد اضطر لقطع الصحراء، عندما تم نفيه): «وهمت على وجهى فى طريق الصحارى، ومع ذلك لم يذكرنى أحد بسوء ولم يبصق أحد على وجهى، ولم يسبنى أحد ولم يناد المنادى باسمى» «ولم يلاحقنى اضطهاد ولم أسمع هجاء ولم يترامى (كذا) اسمى على

فم المنادى»- لوفيفر - (روايات وقصص مصرية) ، ص٦١.

(٣٦) تعد قصة «الرسول» من بين هذه القصص التى كتبها الكاتب الراحل فى الشهور الأخيرة من حياته، آخر ما كتب، إذا إنها مكتوبة فى أحد الأيام الأولى من شهر أبريل ١٩٨١، ولقد توفى هو فى اليوم التاسع من هذا الشهر.

(٣٧) راجع: أرنست فيشر - (ضرورة الفن) ص ٢٤١.

(٣٨) راجع: فرانك أوكونور: (الصوت المنفرد)، ص ٨٤ : ٨٦.

ونلاحظ هاجس الموت، بوضوح، فى معظم قصص تشيكوف (١٨٦٠-١٩٠٤) التى كتبت فى السنوات الأخيرة من حياته، وخصوصا ابتداء من عام ١٨٩٢، مثل قصة «اللعوب» و«عنبر رقم ٦»، راجع المجلد الأخير من مجلداته فى: أنطون تشيكوف : (مؤلفات مختارة فى ٤ مجلدات)، ت. د: أبو بكر يوسف - دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٧.

(٣٩) راجع إيرك فروم: (فن الحب) ص١٥١، ١٥٢. ومثل هذا المنحى لاحظه لوسيان جولدمان فى رواية كافكا (القلعة)، التى رأى فيها تجريدات شاحبة لأناس يحومون فى فراغ كونى، محاصرين بذكريات الرحم وهاجس العودة إليه من جديد.

انظر: د. فؤاد أبو منصور: (النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوروبا- نصوص، جماليات، تطلعات) - دار الجيل- بيروت، ١٩٨٥، ص ١٣١. وانظر: د. شكرى عياد: (دائرة الإبداع) ،ص ٩٨.

(٤٠) ترتبط القصة بصورة للغول- فى المعتقد الشعبى- فيها يصور الغول على أنه نوع من «الجن الشرير»، «يظهر فى العادة فى صورة حيوان أو وحش رهيب. وتسكن الغيلان المقابر، وغيرها من الأماكن المنعزلة، وتملوها بالرعب والفزع، وهى تأكل الجثث كما تهاجم المارة فى مثل هذه الأماكن بهدف أكلهم أيضا».

انظر: د. محمد الجوهرى (علم الفولكلور) الجزء الثانى ص٤٢٦.

وهناك تصورات عديدة عن الغيلان، راجع: د. أحمد شمس الدين الحجاجى:

(الأسطورة فى الأدب العربى)- كتاب (الهلال)- العدد ٣٩٢ - أغسطس ١٩٨٣ ص ١١٩ : ١٢٤.

(٤١) سقط من نص القصة فى الأعمال الكاملة للكاتب - وهى لم تنشر من قبل، ثلاث فقرات قصيرة، وقد نشر الأستاذ إدوار الخراط القصة كاملة فى عدد مجلة (الكرمل) (١٤) الذى أشرنا إليه.(٤٢) النظرة العامة للحية، فى الموروث الشعبى، تنظر إليها على أنها كائن غير مستحب، وإن كانت بعض المفاهيم الشعبية تربط الحيات والثعابين بنظرة أخرى مغايرة. فترى أن بعض الثعابين والحيات لها الحق فى سكنى البيوت، ويقال عنها عندئذ «صاحبة البيت». و«الثعبان غير السام عند العامة هو الولى الحافظ، وعند بعضهم هو القطب».

(راجع: د. أحمد شمس الدين الحجاجى: (صانع الأسطورة: الطيب صالح)- مجلة (ألف) العدد الثالث- الجامعة الأمريكية، القاهرة- ربيع ١٩٨٣، ص٤٤.

والمؤاخاة - أو العهد- بين الإنسان والحية قد تكررت فى كثير من مناطق الموروث الإنسانى.

(راجع: د. إحسان عباس، (ملاح يونانية...)، ص ٧٤، ص٨٤).

(٤٣) يقترب عبث عزرائيل، فى القصة، من تصور شعبى حول الكائنات الخارقة ومنها الجن والعفاريت، وموقفها من الإنسان، إذ تعبث هذه الكائنات- أحيانا- بالبشر «قبل إيذائهم»، أو «تعانى الملل (...) فتراهن على إيقاع الأذى ببنى الإنسان». انظر: د. محمد الجوهرى- (علم الفولكلور) - الجزء الثانى ،ص٤٣٣.

(٤٤) عن التصورات حول الروح التى تسكن البئر، فتجعله يصدر أضواء أو أصواتا ما، انظر: د. محمد الجوهرى ، المرجع السابق. ص٧٤.

(٤٥) ربما كانت هذه المفارقة مرتبطة، ارتباطا ما، بصورتين للموت فيما قبل الحضارة الإنسانية الأولى وفيما بعدها. راجع: د. أحمد شمس الدين الحجاجى: (الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ١٩٣٣- ١٩٧٠) دار

المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص٤٣٤ ثم ص ٤٣٣ على التوالى.

(٤٦) فيشر: (ضرورة الفن) ، ص٨٠.

(٤٧) د. سيزا قاسم: «وكان عالمه قريبا من التموجات الضوئية»، جريدة (الأخبار)، القاهرة، ١٥ أبريل ١٩٨١.

(٤٨) راجع: إبراهيم فتحى: (تحليل اللغة الروائية عند باختين)، مجلة «أدب ونقد»، السنة٣، العدد٢٤، القاهرة، أغسطس ١٩٨٦، ص١٦.

(٤٩) راجع: رينيه ويليك: (مفاهيم نقدية)، ت. د. محمد عصفور- (عالم المعرفة) (١١٠)- الكويت، فبراير ١٩٨٧، ص ٣٩٤ وما بعدها. وربما كان هذا الطابع الغنائى، فى هذه القصص، تعبيرا عن محاولة العودة للطفولة (حسب تفسير هايدجر الذى يربط الغنائية بالطفولة، والملحمية بالشباب، والدرامية بالنضج. انظر المرجع السابق ص٣٧٨).

(٥٠) يشير اريك فروم إلى أن الإنسان، الذى ابتعد عن الطبيعة، «لا يستطيع العودة إليها الآن» فالإنسان الذى طرد من الفردوس ذات يوم «وهى حالة من حالات التوحد الأصيل مع الطبيعة «لا يستطيع أن يعود إليه مرة أخرى، وإذا حاول،فإن «الملائكة المزودة بالسيوف ستسد عليه طريقه».

انظر: اريك فروم: (فن الحب)، ص ٢٨.

الفصل السابع

«عالم يحيى الطاهر : مرتكزات وثوابت»

أولا : «تيمات وصور قصصية»

ثانيا : «أسطورة الكاتب» : (العالم غابة)

* مع التنوع الذى لاحظناه فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله (وقد ارتبط - كما بينّا فى الفصول السابقة - بكون هذه الأعمال تخوض مغامرة للتجريب فى أكثر من منحى) فهذه الأعمال القصصية والروائية جميعا ، لهذا الكاتب ، ترتبط بشكل من أشكال الوحدة ، إذ تنهض على مفاصل رئيسية ، ومرتكزات ثابتة ، واحدة.

ففضلا عن تحقق الوحدة فى هذه الاعمال عبر تناول متصل لبعض القضايا مثل علاقة القرية بالمدينة ، وعلاقة الفرد بالجماعة، وعبر مراوحة الفردى والجماعى على مستوى الجماليات الفنية ، تتحقق هذه الوحدة كذلك ، من خلال ارتباط هذه الأعمال - على تنوعها وعلى امتدادها الزمنى - بمجموعة من « التيمات » القصصية الثابتة (سنضع لها ثبتا سريعا) ، كما تتحقق هذه الوحدة ، أيضا وأساسا ، من خلال تصور كامن ، قار وثابت ، فى هذه الأعمال جميعا.

* * * *

اولا : « تيمات قصصية ثابتة »

هناك مجموعة من « التيمات » القصصية تتكرر فى أعمال الكاتب القصصية والروائية - المتقدم منها والمتأخر - على حد سواء. وفضلا عما تسهم به هذه التيمات من تحقيق وحدة هذه الاعمال ، فإنها تنم أيضا عن وجود « جوهر » قصصى واحد ، متصل ومطرد ، فى الرحلة التى قطعتها هذه الأعمال .

من هذه « التيمات » ، يمكن أن نشير ، بسرعة ، إلى ما يلى:

*تيمة العجوز الغنى والبنت الصغيرة الجميلة . وهى تيمةتلاحظها فى قصة « الثلاث ورقات» ، وقصة « قابيل الساعة الثانية » مجموعة (ثلاث شجرات) ، ص٥٩ و ٨١على التوالى) . ثم فى مجموعة (حكايات للأمير) فى قصة « حكاية الريفية» (ص٢١) وقصة « حكاية أم دليلة طاهية الموت » (ص١٧) وقصة « ... من يعلق الجرس » (ص٩٤) ، ثم نجدها أيضا فى «الحقائق القديمة صالحة الإثارة الدهشة » (ص٣١).

* تيمة الشخص المطادر من قبل آخرين مجهولين غامضين . وتتكرر فى قصص : « معطف من الجلد » (ثلاث شجرات » - ص٤٥ ,٤٦) ، و«الرقصة المباحة» ، ص١٠٢) ، وفى قصص

(أنا وهى وزهور العـالم) فى : « فـانتـازيا العنف القـبـيح » (ص٣٣) و« شـمـوس » (ص٣٦، ٣٨) ، و« أنشـودة الطراد والمطر» (القصة كلها) ، و« الدرس » (ص٤٦ ومابعدها) ، وفى (الحقائق القديمة صالحة لاثارة الدهشة) (ص ص٩٨، ٩٩) .

* تيمة الأم العجوز ، المجربة ، التى تخطط لصالح ابنتها ، ولما تراه « مـسـتـقـبـلا أفـضل » لهـذه الابنة و نجدهـا فى رواية (الطوق والاسـورة) ، وفى قـصـة « حكاية أم دليلة«مجـموعـة « حكايات للأمـيـر » وقصـة «كلام للبـحـر» (مـجـمـوعـة الرقـصـة المباحة») .

* تيمة العاشق المنفصل عن محبوبته ، الضائع فى شوارع المدينة ، المحاصر بالذكريات والتوق إلى هذه المحبوبة البـعيدة عنه جـغرافيا أوعـاطفيا . وتتكرر فى قصص : «الثلاث ورقات» («ثلاث شـجـرات ..») ، « أنا وهى وزهور العـالم » و « إلى الشـاطئ الآخر » و«أنا وهى وزهور العالم «) ، «أغنية العـاشق إيليا » و«وغدا أيضا الأحد » و«السيد أحمد السيد » («الرقصة المبـاحة») وإن كانت هـذه المحبوبة ، فى بعض هذه القصص ، تتجاوز صور « المرأة» المحددة لتصبح موزايا « الوطن» .

* تيمة حنين الشخصية القصصية ، من الرجال ، للارتماء والبكاء فى حضن الام ، ونجدها فى قصة « حكاية عبد الحليم أفندى ..» (« حكايات للأمير ») ، ثم فى (الحقائق القديمة ..)

(ص ١١٣، وص ٩٩) ، وفى قصة « الوارث » (ثلاث شجرات» ص ١٠٤) .

* تيمة « الحكومة » باعتبارها قوة مهيمنة ، ويداً باطشة ، تراها الشخصيات القصصية سلطة بديهية لاتناقش، ويجب أن تطاع . وتتكرر فى (الحقائق القديمة..) (ص٨٩ و ص٩٠) ، وفى قصة «كلام للبحر» («الرقصة المباحة» ، ص٢٢٢)، وقصة «الغجرى»(«الرقصة المباحة » ، صفحات : ٢١١، ٢١٢، ٢١٤، ٢٢٠، ٢٢٢) . وإن كانت هذه القوة المهيمنة ، الباطشة ، تتم مواجهة بعض رموزها بلاخوف فى رواية (تصاوير من التراب والماء والشمس) (ص٥٧).

* تيمة الأرامل الجنيات ، الشقيقات الثلاث اللاتى يظهرن متشحات بالسواد ، بعيون حمراء متوهجة ، يمسكن بالرحى التى تطحن عظام ولحم البشر، وتتكرر بتفاصيل متنوعة فى قصة « الكابوس الأسود » (مجموعة «ثلاث شجرات ...» ، ص٣٠، ٣١) ثم فى قصة «المهر » وقصة «الجد حسن » (مجموعة «الدف والصندوق » ص٥٤ وص٧٣ على التوالى) ، وأيضا فى رواية (الطوق والأسورة) (ص٧٧).

* تيمة العقم – فى مواجهة الخصوبة – عقابا تواجه الشخصية القصصية . ونجدها فى نهاية قصة «حكاية الريفية » ونهاية قصة «...من يعلق الجرس » (مجموعة «حكايات للأمير»)،

وفى قصة «السيد أحمد السيد » (مجموعة «الرقصة المباحة»،ص٢٠٦).

* تيمة الموت ، بوصفه طرفاً ، يترتب على حدث أو يترتب عليه حدث . ونجدها فى بداية ونهاية رواية (تصاوير ...) ، وأيضا فى (الحقائق القديمة ...) (ص١٠٢،وص١١٦)، وفى قصص «البكاء والثالث »و«اليوم الأحد »و«شموس» (مجموعة «أنا وهى وزهور العالم » صفحات ١٢ ، ١٤ ، ٣٨،على التوالى) ، وفى قصة « الجثة» (مجموعة «الدف والصندوق»،ص١٢٣)، وفى قصة «كلام للبحر» (مجموعة «الرقصة المباحة»،ص٢١٧)، وفى رواية «الطوق والأسورة» (القسم الثانى:موت البشارى ، والقسم السابع : موت فهيمة ،، والقسم الحادى عشر : موت نبوية) ، وأيضا فى نهايات قصص مجموعة (حكايات للأمير) :«من الزرقة الداكنة حكاية »(ص٦) ، «حكاية الريفية » (امتدادا للعقم، ص٢٦)، «ترنيمة للأمير »(ص٩٨) . كما تلوح صورة الموت ، باعتبارها هاجسا مسيطرا ، ومصيرا وشيكا ، لدى العديد من الشخصيات القصصية (انظر مثلا قصة : «تلاوة ماسونية »– مجموعة «أنا وهى وزهور العالم »، ص٢٦، وقصة «الجد حسن» – مجموعة «الدف والصندوق»، ص٧٠).

* تيمة المرأة التى تحمل سفاحا ثمُ تمضى فى مواجهة الموت ، أو يلاحقها الموت. ونجدها مرة فى «الثلاث ورقات» (مجموعة

«ثلاث شجرات»)، ثم مرتين فى رواية (الطوق والاسورة): مع فهيمة ثم مع ابنتها نبوية .

* تيمة كسر المحارم ، أو النزوع إليه المتحققة فى نزوع لعلاقة جنسية بين الأخت والأخ. وتتكرر بين «مريم» و«صالح» فى قصة «الدف والصندوق» (مجموعة «الدف والصندوق») وبين «فهمية» و «مصطفى» فى رواية (الطوق والاسورة).

*تيمة الأجنبى ، الثرى ، الشاذ جنسيا ، و«ابن البلد » الفقيرالفحل، ربما تعبيراً عن رد فعل لرؤية الاستعمار - القديم والجديد - باعتباره « مغتصبا » للوطن)، والعلاقة الشاذة بينهما. وتتكرر فى قصة «حكاية عبد الحليم أفندى ...» (مجموعة «حكايات للأمير »، ص١٤) ، فى «الحقائق القديمة ..» (ص١٢٣) .

* تيمة حلم الفقراء بكنز ذهبى ، أو بثروة مفاجئة تأتى من حيث لايتوقعون . وتتكرر فى قصص «الجد حسن » (مجموعة «الدف والصندوق » ،ص٧١) ، و«حكاية الصعيدى ..» (مجموعة «حكايات للأمير» ،ص٢٩) ، و«هكذا تكلم الفران» (مجموعة «حكايات للأمير » - وتتكرر فيها عدة مرات آخرها ص ٨٦) ، وفى رواية «تصاوير ...» (ص٣٥) .

* تيمة « الخوف» باعتباره هاجساً ملحاً ، غامضا . وتتكرر فى قصص « الكابوس الأسود » (مجموعة «ثلاث شجرات ..»،

ص٣٠) ، و«شمـوس» (مـجـمـوعـة « أنا وهى وزهور العـالم » ص٩٣٦ ، و«قفص لكل الطيور » (مجموعة « حكاية للأمير » ، ص٦٨) ، و« المهر» و«العـاليـة »و«الفخـاخ منصوبة للمـحبين » (مـجـمـوعـة « الدف والصندوق » صـفـحـات ٥٣ ، ٨٢ ، ١٠٦ على التوالى) ، وفى « الحقائق القديمة ...» (ص١١٦) ، وفى قصة «الخوف» (مجموعة « الرقصة المباحة » ص ص ٢٤٤، ٢٤٥).

* تيمة الأب المتسلط والأم المقهورة ونجدها فى قصة «جبل الشـاى الأحضـر» (مـجـمـوعـة «ثلاث شجرات » ، ص٢٦) وفى «حكاية على لسان كلب» (ص ص ٣٢٨ ، ٣٢٩).

* تيمـة رثاء الشـخـصـيـات القـصـصـيـة للزمن القـصـصـى الحـاضـر، أو النظر إليـه على أنـه « آخر الزمـان ». وتتكرر فى «الحـقـائق القـديمة ...» (ص ٩٥) ، وفى مـجـمـوعـة « حكايات للأمير » (ص ٦٣) ، ورواية «تصاوير ..» (ص ٢٥).

* تيمة تقسيم العالم الى فقراء وأغنياء ، بتجسيد يستعيد مـسميات « العبيد » و« السادة » ، وتقليد « الفقراء - العبيد» سلوكـات « الأغنيـاء - السـادة »، فى مـحـاولة وهمـيـة لتـجـاوز واقـعـهم المؤلم . وتتكرر فى قـصـة « من الزرقـة الداكنة حكاية » (مـجـمـوعـة «حكايات للأمـيـر » ،ص ٥) ، وفى « الحـقـائق القديمة...» (ص٩٣)

.. ..

ثانيا : أسطورة الكاتب : (العالم غابة)

(١)

فى تصور قار ، ثابت ، يتم التأكيد عليه بشكل متصل ، وبصيغ متعددة، يتجسد العالم الواقعى فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله بكل علاقاته المعقدة ، وبكل من فيه وما فيه ، فى صورة «غابة» تجمع داخلها البشر والحيوانات والطيور وعناصر ومفردات الطبيعة جميعها ، ويتجسد ما فى هذا «العالم» الواقعى من تفاوتات طبقية ، ومن «مكانات» اجتماعية متباينة، ومن أوجه متعددة للصراع، و«الخير والشر»، وللتداخل والاندماج.. إلخ، وأيضا من تعقيدات حضارية تشمل ملامح المدنية والقانون والإنجازات والمكتشفات التى وصل إليها الإنسان منذ بداية حياته الاجتماعية على الأرض، حتى «الآن»- فى الحاضر القصصى والروائى- يتجسد كل ذلك تجسيدات أوّلية تصبح، من خلالها، «صورة الغابة» صورة موازية للعالم، ذات طابع لازمنى ولامكانى، يتم فيها وخلالها اختزال كل التفاصيل المرتبطة بأزمنة وبأمكنة محددة، متعيّنة، ومرتبطة بواقع إنسانى، قصصى وروائى، محدد.

إن تراكيب بعينها، ورموزا بعينها، واختزالات بعينها، وكلها

مـرتبطة بعـالم «الغـابة»، تظل تتـردد فى نصـوص الكاتب كلهـا تقـريبـا، وكـأنهـا تمثل «إيديولوجيـا» ثابتـه فى أعـمـال الكاتب باعتبـارها نصـا متصـلا، وكـأنها تجسيد لـ «أسطورة الكاتب» الشخصية.

* * *

«أسطورة الكاتب» مـصطلحـا، طبـقـا للمعنى الذى حدده له الدكتور شكرى عياد: «هيئة معينة أو كيفية خاصة للذهن فى تلقى مـا يقـع على الحـواس»، ويمكن أن « نضـع كلمـة «صـورة» مكان كلمة هيئة، وإن كانت دلالة الصورة على الأثر أو الانطباع الذى يتـركـه الواقع فى الشـعـور أقـوى من دلالتـهـا على فـاعليـة الذات فى تشكيل الواقع. و«الأسطورة» يمكن أن تبـدأ بانطبـاع عـادى، ولكنها تكتسب مع الزمن قوة غير عـادية» [1]. ويشير د. عـيـاد إلى أن «أسطورة كل إنســان لابد أن تحـمل آثارا من تجاربه الخـاصة، وكثيرا مـا تقع فى الشعـر الحديث، على وجه الخصوص، صور غامضة الدلالة، (...) ولكن الأمر غير مقصور على الشـعـر الحديث، فطبقـا لدراسة الناقد الفرنسى جان بول ويبر (...) تبدو صورة «ساعة الحائط» شديد الإلحاح عند فينى، مـثلمـا تلح صـورة البـرج على هوجـو وصـورة الغـرق على ڤاليرى» [2].

إن «أسطورة الكاتب»- متحققة فى صورة الغابة، تومئ إلى مرتكز ثابت، أساسى، فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله، على تنوع هذه الأعمال وعلى تغير ما تطرحه وتجسده. وإذا كانت «أسطورة الكاتب» تعد بمثابة «نواة شعورية» تسهم - كما يقول الدكتور شكرى عياد- فى صنع «وحدة العمل الأدبى» [٣]. فصورة الغابة فى أعمال يحيى الطاهر لا تسهم فحسب في صنع وحدة عمل واحد من هذه الأعمال، بل تسهم فى صنع وحدة هذه الأعمال جميعا.

(٢)

تصور العالم باعتباره غابة يتحقق فى أعمال الكاتب من خلال صيغ متعددة، عبر أحدها يتم رصد العلاقات البشرية من خلال تجسيدات مرتبطة بالحيوانات، وفى هذا الإطار يمكن أن تقرأ الاقتطاعات التالية من نصوص الكاتب:

١- «كذا أبناء الفقراء (...) يخرجون لدنيا الشوارع بملابس الحيوان رجالا يلتقطون الرزق بمناقير الطير» (قصة «حكاية بزخارف»- مجموعة «حكايات الأمير»، ص ٤٦).

٢ - «فالناس سادة وعبيد وكذا السمك أيضا» (قصة «الحكاية المثال»، مجموعة «الرقصة المباحة»، ص١٩٣).

٣- «الناس مراتب، والحيوان مراتب، والقبور مراتب» (قصة

«الحكاية المثال»، مجموعة «الرقصة المباحة»، ص١٩٣).

٤ – «دخل القضاة المقنعون– فوقنا، وقعدوا على الكراسى تحت السيف الذى يصارع السيف– فقعدنا على الأرض، القاعد بالوسط له وجه الأسد ملك الوحوش، والذى عن يمينه له وجه النمر الوثاب، أما الذى عن يساره فكان بوجه ثعلب» (قفص لكل الطيور»، مجموعة «حكايات للأمير» ص ٦٥، ٦٦).

٥ – «فدخلت عراكا مع خالى وعمى وقريتى التى تطارد من يخاصمم أهله كما تطارد ثعالب الحقول وذئاب البر» (قصة «شموس»، مجموعة «أنا وهى وزهور العالم»، ص٣٧).

٦ – «– ها أنا بعقلى أحكم السوق بقلب الأسد ملك الحيوان» (قصة «... من يعلق الجرس»، مجموعة «حكايات للأمير» ، ص ٩٤).

٧ – «هذا ما قاله إسكافى المودة لنفسه التى تنتفض كدجاجة ذبحت بسكين مثلومة، وانسل من قبضة الجمع كثعلب، ومضى يركض كبغلة، وسمع وقع الأقدام الساعية فى طلبه. لقد كان بغله فليكن غزالة» («الحقائق القديمة..» ص ٩٨).

٨ – «هكذا لبس ثوب الوحش ملك الحيوان وقصد العراء، ولما وجد الماء يشق المجرى فى بطن الصخر بنى البيت وسوره بالشجر الذى التف على الشجر» (قصة «كن المصرى الصالح: كن السيد»، مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢٤٩).

٩ - «فى النوم رأيت نفسى مهرة سوداء، نعم فى الحلم كنت المهرة السوداء» (قصة «إلى سنوحى، مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢٥١).

١٠ - «- أنا الأرق والحصان العجوز والحوذى العجوز» (قصة «وغدا أيضا الأحد»، مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢٣٧).

١١- «- شرب حتى رأى جاره حمارا ببردعة» («الحقائق القديمة..» ص٦٩).

١٢- «الناس طبقات فوق طبقات: ناس تحب أكل لحم الحيوانات وناس تأكل لحم الناس، وناس لا تأكل لحم الناس ولا لحم الحيوانات» («الحقائق القديمة..» ص١١٤).

١٣- «- عشت حياة القرد مكشوف العورة» («الحقائق القديمة..» ص ١٠٨).

١٤- «- ها هو خائف.. ها هو الفأر ساكن الجحر» (قصة «الفخاخ منصوبة للمحبين»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص١١١).

١٥ - «- ورجب قرد مكشوف العورة» (رواية «تصاوير..»، ص٥٧).

١٦- «- وقال إنك صاحب عزيز أمين على السر، وإنك غزالة البر الشاردة» (رواية «تصاوير..» ، ص٤١).

١٧- «يرد (أى الدركى) التحية بأحسن منها: للطير والحيوان والبشر» (« الحقائق القديمة..»، ص٦٥).

١٨- «- أغلقْ عينا وافتح عينا حتى يرى الذئب فيك» (قصة «رؤيا» مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢٣٣).

١٩- «أحيانا ينسى الإنسان منا حاضره الطيب، فيرتد للماضى الكريه.. حينذاك يشعر بالجوع المهلك فيأكل كما الجرادة» («الحقائق القديمة..»، ص٥٨).

٢٠- «فأرقدوه على الفراش، فنفخ بطنه ولعب لعبة الحيوان، ولما ناموا حمل الفراش وطار بجناح الطير» (قصة «الغجرى»، مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢٠٩).

٢١- «صار لعباس ثلاثة أثواب: ثوب ثعلب ماكر وثوب قرد وثوب قط له سبعة أرواح» (قصة «حكاية بزخارف»، مجموعة «حكايات للأمير»، ص ٤٧).

٢٢- «- قلت لهم إنه كلب ابن كلب ونسيت أن أقول لهم إنه ثعلب وابن ثعلب، قد يضللهم ويغطس فى الترعة، أو يلبد فى جحر وينتظر ليثب على هنا» (قصة «حكاية صيف»، مجموعة «حكايات للأمير»، ص٩) (وكل التشديدات من عندنا).

* * *

هذه الاستشهادات من نصوص الكاتب (وهى - على كثرتها- على سبيل التمثيل فحسب، تنتمى للغة الراوى- أو

للغات الرواة- كما تنتمى للغات الشخصيات القصصية والروائية فى أعمال متنوعة، ويمكن أن نضيف للتصورات التى تفصح عنها هذه الاستشهادات تصور الرجل القوى على أنه «ثور» (انظر قصة «كلام للبحر» - مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢١٨، وقصة «الفخاخ منصوبة للمحبين»، مجموعة «الدف والصندوق» ص١٠٧) وتصور المرأة المغرية المثيرة جنسيا باعتبارها سمكة (أيضا انظر قصة «كلام للبحر» ص ٢٢١، وقصة «الفخاخ منصوبة للمحبين» ص ١٠٨) (٤). وعبر هذه الاستشهادات، نلاحظ كيف يتم تجسيد التفاوتات الطبقية فى الواقع الإنسانى من خلال الاستناد إلى تفاوتات المكانات الحيوانية المرتبطة بمدى امتلاك القوة والقدرة على الافتراس (الاستشهادات تحت الأرقام: ٢، ٣، ٦، ١٢)، كما نلاحظ تجسيدا لتصور العدالة الإنسانية، كما هى متحققة فى العالم القصصى، على أنها عدالة يتم فرضها من قبل الأقوياء المفترسين الوثابين الدهاة (استشهاد رقم ٤)، كذلك نلاحظ اعتماد التباينات فى العالم الحيوانى قد يرتبط بعلاقات الحاضر القصصى التى تدفع بالشخصية القصصية إلى «الماضى»، حيث يستعيد، أو يحل فى ، صورة غير إنسانية (الاستشهاد التاسع عشر)، أو تجبر علاقات هذا الحاضر القصصى

الشخصية القصصية على تقمص صور لحيوانات متعددة تبعا لتغير المواقف (الاستشهادات: العشرون والثامن عشر والحادى والعشرون والثانى والعشرون)، أو ترتبط علاقات هذا الحاضر القصصى بتحولات الشخصية القصصية الإنسانية عبر حيوانات متعددة فى حالات متعددة تصل إليها هذه الشخصية الإنسانية فى «طقس الاحتفال» (الاستشهادان التاسع والعاشر)، أو تصل وطأة الواقع، فى الحاضر القصصى، إلى الدرجة التى تنتفى فيها المسافة بين الإنسان والحيوان/ بوصفه كائنا يفترض أنه أدنى مرتبة (الاستشهادات: الخامس، والثالث عشر، والرابع عشر، والخامس عشر)، كما قد يرتبط نفى المسافة بين الإنسان والحيوان بدخول الإنسان فى «وحدة الكائنات» القديمة (الاستشهاد السابع عشر)، وأخيرا نلاحظ أن هذا التصور لتحول الإنسان إلى حيوان قد يرتبط، أيضا، باستعادة صورة الغابة التى يحيا فيها الحيوان، فيتحول بيت الإنسان- الذى يستعيد صورة «ملك الحيوان» - إلى ما يشبه «العرين» (الاستشهاد الثامن).

* * *

وعلى مستوى آخر، من هذه الناحية، نجد استمرار هذا الإلحاح، على تصور العالم غابة، فى الرصد المتكرر عبر الأعمال لوجود الحيوانات داخل الحيز الإنسانى، فيما يشبه الإشارات

إلى ما قبل علاقة «التداخل الاستعارى» (التى وضحت فى الاستشهادات السابقة)، حيث تصبح علاقة «التجاور» واضحة فى هذا الرصد الذى يتناوله: «هجع الكل- إلا الضفدع والطاحونة والكلاب وقشمر» (قصة «الفخاخ منصوبة للمحبين» مجموعة «الدف والصندوق» ص ١٠٥)، و: «اليوم يوم السوق فى القرى، عما قليل يجتمع شمل الكل وينهق الحمار ويهز الكلب ذيله وتاكل القطة» (قصة «الفجرى»، مجموعة «الرقصة المباحة»، ص ٢١٠)، و «على الأجران وداخل الحقول وفوق المصاطب وبالحجور وتحت الأغطية: رجال ورجال،، ونساء ونساء.. بنات وبنات.. وقطط وقطط.. وكلاب وكلاب.. وضفادع.. وجرذان وجرذان» (قصة «الرقصة المباحة»، مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٣٢١).

وأيضا، فى هذا الإطار، يتم رصد العالم الحيوانى الخالص بالاحتفاء نفسه - تقريبا- برصد العالم الإنسانى، حيث الاهتمام ببعض «الأحداث» المرتبطة بالحيوانات داخل سياق القصص التى تقوم على أحداث إنسانية: «طيور القبر الضئيلة الحجم القليلة اللحم اختبأت وسط شجيرات العدس حين حومت الحدأة ذات البصر الحاد. (...) وحين أتت ثلاث حدءات وحومت فى نفس المكان طارت قبرة خائفة» (قصة «الجثة»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص١٣٤). أو: «سمكة ميتة كانت طافية فوق

الماء- فجأة انقض طائر نهرى حملها بين مخالبه وطار «قصة «الدف والصندوق»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص٣٥)..إلخ.

وكما تجسد هذه النصوص، فى احتفائها برصد العالم الحيوانى، وفى قيامها على «التداخل الاستعارى» بين الإنسان والحيوان، حقائق ومستويات الصراع الذى يتجسد فى أعمال الكاتب، فهناك أيضا نصوص أخرى- وإن كانت بنوع من النزوع إلى- «وحدة الكائنات القديمة» فى العالم القديم التى يتم تصورها - صوابا أو خطأ- خالية من أى صراع. بجانب ما لاحظناه، فى الاستشهاد السابع، من ارتباط بهذ النزوع (وإن كان متصلا فى هذا السياق بمنحى فانتازى)، وبجانب ما لاحظناه من محاولة الشخصية الانسانية ممارسة الجنس مع الحيوان (قصة «جبل الشاى الأخضر» - مجموعة «ثلاثة شجرات..») أو محاولة الحيوان ممارسة الجنس مع شخصية إنسانية (قصة «الضحك»، مجموعة «الرقصة المباحة»)، وهى محاولة- بوجهيها- تومئ إلى نزوع لهذا التداخل بين الإنسان والحيوان.. بجانب ذلك كله نجد هذا التداخل يصل إلى حد الاندماج بين الإنسان والحيوان، بحيث تنتفى فى هذا الاندماج كل أشكال الصراع والتناحر والتفاوت والتباين، نجد ذلك، مثلا، فى تلك اللحظات العابرة التى يحياها «الفقير الفطن» مع كلب أجرب، يشاركه سكنى حفرة بين المقابر قبل أن يبدأ هذا الفقير

رحلة صعوده القائمة على افتراس كل من حوله: «ومد يديه– برفق وحب– وحمل الكلب الأجرب وأنزله إلى الحفرة واحتضنه، وناما بواعية بيضاء لا تعرف الحقد ولا الفروق ولا تطالب بميزات» (قصة «الحكاية المثال» – مجموعة «الرقصة المباحة»، ص ١٩٤).

(٣)

بجانب الاحتفاء برصد الحيوانات، والتداخل الاستعارى الإنسانى معها، يتدعم أيضا هذا التصور التجسيدى للعالم على أنه غابة، فى أعمال الكاتب، بالتداخلات والتشبيهات والاستعارات المستمدة من عالم الطيور، بما يتضمنه عالم الطيور من تفاوت أساسى بين «طيور جارحة» و«طيور أليفة» تعبيرا عن التناقض فى الواقع الإنسانى بين قاهرين ومقهورين، مستغلين ومستغلين (بكسر الغين ثم فتحها..) إلخ، وأيضا بما يتضمنه عالم الطيور من تنوعات هائلة. فيصبح هذا العالم، بدوره، تجسيدا كاملا لتنوعات وتعدادات ومفارقات قائمة فى العالم الإنسانى الذى تجسده أعمال الكاتب.

بجانب قصة كاملة فى مجموعة الكاتب «حكايات الأمير»، يومئ عنوانها، كما تومئ تفاصيلها، إلى هذا التناقض الأساسى فى عالم الطيور (قصة «حكاية أخيرة عن الطير الأليف والطير الجارح»)، نجد أيضا تجسيد هذا التناقض من خلال نصوص

عديدة فى أعمال الكاتب: فنرى الطرف الأول من طرفى التناقض ممثلا فى الرجال الأقوياء، الغامضين، الذين يمثلون أداة السلطة الباطشة، متحققا فى صورة النسور المفترسة: «النسور المدربة يا الله هناك عند المنحنى.. النسور المدربة جيدا يا الله.. لكن نسر يقبض يا الله بمخالبة القوية على فتاة.. لا يلتهمها بعد.. يطرح فتاته أرضا.. يوسع فتاته ضربا» (قصة «فانتازيا العنف القبيح»، مجموعة «أنا وهى وزهور العالم»، ص٣٢). ومن ناحية أخرى، نجد تجسيد الطرف الآخر للتناقض، أى الشخصيات القابلة للافتراس، بتشبيهات مستمدة أيضا من مملكة الطيور، حيث الولد الصغير الخائف من جده بما للجد من سطوة أسطورية، يأتى ملبيا نداء الجد «طائرا كالحمامة» (قصة «الجد حسن»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص٧٠).

كذلك نجد، فى هذا الإطار، فى بعض المواضع التى لا تركز على حقائق الصراع الإنسانى، فى نصوص الكاتب، تداخلات أخرى مع عالم الطيور، فيتم رصد اللقاء بالصديق كالتالى: «ناديته وهببت واقفا، كنت فرحا به، كنت طائرا لا أظن إلا أنه أسود، وها هو فى حضنى بيضة دافئة، كم هو رائع صديقى هذا» (قصة «إلى الشاطئ الآخر»، مجموعة «أنا وهى وزهور العالم...» ، ص٤٢)، أو يتصور الأب ابنه على أنه «بيضة «كاكا» لها الرحم.. قال الرحم «كاك» فشبت الحرارة كالدم الذى هو ماء

فى جوف العيدان» (قصة «الثلاث ورقات» مجموعة «ثلاث شجرات..» ،ص ٦١)، كما نجد ما يشبه الإشارة الخفية التى تربط بين الأنبيا ، وبين بعض الطيور: «سألتقط رزقى من الطرقات كالأنبياء والطير» (رواية «الطوق والأسورة»، ص ١٢٦)، و«اليمامة التي ترى بعين سليمان النبى رأت وطارت لتخبر سليمان النبى بما رأت» (قصة «حكاية أخيرة عن الطير الأليف والطير الجارح»، مجموعة «حكاية للأمير» ص ٩٩) .

كذلك نجد، فى نصوص الكاتب، تشبيهات واستعارات متكررة من عالم بعض الطيور فى وصف الجسد البشرى أو أجزاء منه، حيث تصبح المرأة الجميلة، فى التصور الشعبى القديم للجمال، مثل «بطة» - بما تثيره البطة من شهوة للأكل (انظر قصة «كلام للبحر »، مجموعة «الرقصة المباحة» - خاصة صفحة ٢٢٢)، أو حيث يرى الرجل الغنى فى جسم البنت الجميلة «شعر الخيل علي رقبة الطير» (والاستعارة هنا مزدوجة - قصة «حكاية الريفية»، مجموعة «حكاية للأمير»، ص ٢١).

أيضا، من هذه الناحية، نجد ترديدات متعددة فى هذه النصوص تصور صدر المرأة، أو نهديها، تصويرا مستمدا من عالم الطيور الأليفة، فصدر البنت المراهقة «يمامتان محشوتان برمل وحصى ساخن» (قصة «الدف والصندوق»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص ٤٦)، و«من فتحة الصدر رأيتهما : في

عشهما .. يمامتين فزعتين بزعب ومنقار، وأغلقت عينى - أنا الذى أفزعتها، وسمعت رفيف الأجنحة العارية من الريش» ، «قصة إلى الشاطئ الآخر»، مجموعة «أنا وهى وزهور العالم»، ص٤٣)، يمد العجوز يده إلى صدر البنت المراهقة ويقول : «القُطْ ياطير» (قصة «كلام البحر»، مجموعة «الرقصة المباحة» ص ٢١٦).

(٤)

فى هذا «العالم - الغابة»، تبدو الحشرات كأنها أدنى الكائنات وأوضعها، حيث تقترن دائما، فى نصوص الكتاب، بالمصير التعس الذى قد تلقاه الشخصيات القصصية، فيساق من يساق إلى «حجرة ضيقة معتمة رطبة بشقوقها يسكن القمل والبق والبرغوث» («حكاية ميلودرامية»، مجموعة «حكايات للأمير» ص٥٥) ويصرخ من يصرخ: «ماذا تريدون منى؟ أقعد وسط بناتى (...) أفعص البرغوثة مصاصة الدم.. أم أقعد فى السوق تحت الشمس أنتف شعر إبطى وألم القمل من ثوبى؟» (رواية «تصاوير..»، ص٢٦). كذلك يتجسد هذا المصير التعس فيما يلقاه الإنسان الذى «يدفن فى السجن المعتم الرطب، لا هو بالحى، ولا هو بالميت، ولا صديق له إلا الحشرة» (قصة «أشكال»، مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢٤٨) (وإن كان النمل فى «حكاية على لسان كلب» يأخذ صيغة مختلفة عن هذه

الصيغة التى تضع الحشرات فى أدنى موضع بين الكائنات فى تصور العالم كفابة، ولا يزاحم الحشرات فى هذا الموضع سوى الحيات والثعابين).

ففيما عدا قصة «البكاء» (مجموعة «الرقصة المباحة»)، التى تتناول - بنوع من الارتباط بفكرة موروثة قديمة - وجهاً خيراً للحية، فإن الحيات تقترن دائماً فى أعمال الكاتب ببعد سيء، عدوانى، شرير، مختال أو مرتبط بالإثم، ومن ثم يجب قتلها: «توأمان هما الحزن والأفعى» (قصة «رؤيا»، مجموعة «الرقصة المباحة» ص ٢٣٣)، ويلوم الإسكافى نفسه: «أنت سجان يا إسكافى.. أجلست أم بناتك فى جحور الحيات» (رواية «تصاوير..»، ص٣١)، وتغطى «الحاجة» يدها وهى تصافح رجلا غير زوجها، إذ إنها «تخاف على ابن آدم من الحية» (قصة «حج مبرور..»، مجموعة «الدف والصندوق» ص٦٠)، ويصبح كلام المرأة الخطرة مثل «أثواب من حرير هفهاف مطرز بالترتر الناعم الغماز ناعم نعومة بطن حية تلدغ» (قصة «حكاية بزخارف»، مجموعة «حكايات للأمير»، ص٤٦).

(٥)

ويمتد التداخل، بين عوالم الإنسان والحيوانات والطيور والحشرات، فى هذا التصور الكامن فى أعمال الكاتب، ليشمل النباتات أيضا. فعبر نصوص هذه الأعمال، بجانب التشبيهات

الكثيرة جدا المستمدة من عالم النباتات، نلاحظ - من ناحية- نوعا من التداخل بين الإنسان والنبات.يقول الإسكافي: «أنا نخلة بثمر» («الحقائق القديمة..»، ص١٠٨)، وتقول البنت لأبيها: «زوجني يا أبي من الغني، ولا تجعلني كشجرة جف عودها ومال فرعها لما غاب عنها الماء» (قصة «حكاية أم دليلة...»، مجموعة «حكايت للأمير»، ص٢٩) ونلاحظ- من ناحية ثانية- نوعا من إضفاء الطابع الإنساني على بعض النباتات، حيث «تصرخ الشجرة» (قصة «الفخاخ منصوبة للمحبين»، مجموعة «الدف الصندوق. ص١١٢)، أو تتحدث النخلة كما لو كانت كائنا إنسانيا. «يا جذوري .. كوني في الأرض أوتادا (...) وتثبتي للريح.. تثبتي للريح» (قصة «العالية»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص٨٣)، كما نلاحظ- من ناحية ثالثة- مستوى استعاريا من عالم النباتات، تجسد فيه مفردات هذا العالم أجزاء من الجسد البشري، حيث العجوز الذي يقبل خدي البنت «يقطف من كل خد برقوقة» (قصة «حكاية أم دليلة..»، مجموعة «حكايات للأمير» ص ٢٩)، وحيث يقول الراوي للأمير عن الرجل الذي مات: «سأقطف لك من حياته الثمرة المرة والثمرة الحلوة» (قصة «.. من يعلق الجرس»، مجموعة «حكايات للأمير»، ص١٠٨)، أو يصف المرأة بعد استحمامها وتدثرها بأنها «لمت فواكهها بملاءة حمراء من حرير هندي» (قصة «كلام للبحر»،

مجموعته «الرقصة المباحة»، ص٢٥٢). وفى «وحدة الكائنات»، فى «الجنة الوهمية المؤقتة»، تحت تأثير الشراب والمخدر معا، يمتد هذا التداخل الإنسان مع عالم النباتات ليشمل تدخلا بين عالمى النبات والحيوان أيضا، فيرى الإسكافى «للورد عيونا كعيون الحيوانات» (الحقائق القديمة..»، ص١٠٢).

(٦)

فى هذه الغابة المتصوره للعالم، لا تنفصل الكائنات عن مفردات الطبيعة وتحولات الطقس، حيث يتم الإلحاح على كيفية بعينها للعلاقات بين هذه المفردات. من هذه الناحية نلاحظ، ابتداء، ذلك التصور للأرض أما أو امرأة: «زوجاتهم لا يحرثون، ذرية لا يحصدون» (قصة«ثلاث شجرات كبيرة..»، مجموعة «ثلاث شجرات..»، ص١٩)، «وارتمى فى حضن أمه الأرض ليستريح» («الحقائق القديمة»..، ص٥٦). وبتجاوز الأرض من حيث هى «سطح إلى «الأرض» بوصفها كوكبا مرتبطا بالطبيعة والطقس من حوله، يظل ذلك التصور قائما: «الأم الحاقدة – ذات الفصول- لا أمان لها» («.. من يعلق الجرس»، مجموعة «حكايات للأمير»، ص٨٩).

وفى التعدد اللانهائى لهذه الطبيعة المتقلبة التى تصبح، بتقلباتها، موازيا لتغيرات العالم القصصى، نلاحظ فى عالم الكاتب تأكيدا على مفردات بعينها من مفردات الطبيعة، وفى

هذا التأكيد يمكن أن نكشف طرفين أساسيين متناقضين: الشمس ومايرتبط بها من حرارة ودفء، والبرد المرتبط بالمطر أو بالظلمة . وكل طرف من طرفى هذه الثنائية يرتبط بمفردات وعلاقات فى العالم القصصى والروائى الذى تجسده أعمال الكاتب، والذى تقع «الغابة» بؤرة أساسية، قارة، فيه.

(٧)

تأخذ الشمس، الإلهة القديمة فى بعض الديانات القديمة، حضورا أساسيا فى الغابة التى تتجسد فى أعمال الكاتب، باعتبارها مفردة أساسية من مفردات الطبيعة، متقلبة شأن الطبيعة كلها، وفى تقلبها هذا تبدو الشمس مرتبطة بمراوحة بين صورتين رئيسيتين يشير إليهما الراوى للأمير فى مجموعة (حكايات للأمير): «والله واحد يا أميرى والشمس بوجهين» (قصة «من الزرقة الداكنة حكاية»، ص ٧) .

الصورة الأولى للشمس، فى عالم الكاتب، تتعلق بكونها عنصرا أساسيا للحياة، وشرطاً لاستمرارها. وفى هذه يتم استرضاء الشمس واستعطافها بالكيفية نفسها التى كانت قائمة فى العصور القديمة. ومن هذه الناحية نرى قصة كاملة للكاتب فى مجموعته الأولى (قصة «محبوب الشمس») مرتبطة بتجسيد هذا الأثر الطيب للشمس، إذ تحتجب - فى القصة - أحد عشر يوما، فتتوقف الحياة فى القرية القصصية بسبب هذا الاحتجاج أو تكاد، ولا يبقى سوى الرجاء والاستنجاد القديمين : «يارب.. يا رحمن.. طلى يا حلوة طلى.. يا أخت القمرة طلى» (القصة،

ص٩٦. وراجع القصة كلها).

أيضا، من هذه الناحية، نجد نصوصا عديدة فى أعمال الكاتب تجسد هذا «الوجه» الأول، الطيب، للشمس:

- «كانت الشمس موردة الخد.. غابت ثلاثة أيام وجاءت موردة الخد..».

- كانت الشمس أنثى شابة نضرة» (قصة «ليل الشتاء»، مجموعة «ثلاث شجرات»، ص٧١).

- «كانت أقراص العجين على ألواح الخشب تنتظر الشمس المحتجبة» (قصة «إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص٨٨).

- «ونهار ابن زماننا صاحب الحانوت أبيض أبيض: أبيض بالنور السماوى (الشمس) وأبيض بالربح» (قصة «الخوف»، مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢٤٤).

- «كانت تنقل الأرغفة اللينة من الظل إلى بقعة مشمسة على السطح» (قصة «الوارث»، مجموعة «ثلاث شجرات»، ص١٠١).

- «نظر إسكافى المودة إلى شمس طالعة تضحك (...) وقال: هذا يوم يحلو فيه الشراب» («الحقائق القديمة..»، ص١١٧).

* * *

أما الصورة الأخرى للشمس، فتنطوى على وجه آخر، قاس وغامض، ومن هذه الناحية نجد، أيضا، نصوصا عديدة من أعمال الكاتب، منها:

- « وشمس هذا النهار كانت حامية، والأرض تبخ الآن نارا»

(قصة «الغجرى» مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢١٠).

- «وشمس الصيف (..) كافرة فى هذا الوقت من النهار» (قصة «الجثة» مجموعة «الدف والصندوق»، ص١٣٤).

- «وشك اسود ليه؟ قال شحات: من الغيط والشمس يا جدى» (قصة «الجد حسن»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص٦٧).

- «وبدت الشمس صبية عمياء مسوقة بنداء الطلسم المخبوء بصدر الجبل» (قصة «الدف الصندوق»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص٣٥).

* * *

ومن خلال هذين الوجهين للشمس، اللذين يمثلان صورتين متباينتين للآلهة فى معظم الديانات، تقترن فيهما الرحمة بالجبروت، والعطف بالقدرة على الانتقام.. الخ، يتمثل الحضور الأساسى، الواضح، لمفردة الشمس فى عالم الكاتب، أو فى غابة هذا العالم. ومع هذا الحضور نجد تجسيدات أخرى للشمس لا تنتمى لأى من هذين الوجهين المتقابلين، وإن كانت تتراوح بينهما (راجع مثلا قصة «من الزرقة الداكنة حكاية»، مجموعة «حكايات للأمير» ص٣، قصة «الوارث»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص١٠٣، وقصة «حج مبرور» بالمجموعة نفسها، ص٦٠).

(٨)

فى مقابل الشمس، بوجهيها، ينهض طرف آخر من مفردات الطبيعة التى تكمل صورة «الغابة» فى عالم الكاتب. يتمثل هذا الطرف الآخر فى مفردات الشتاء والمطر والظلمة، وهى مفردات تقترن، فى العالم القصصى، بالخوف والمطاردة والسجن. ومن هذه الناحية نجد نصوصا عديدة للكاتب تجسد هذا الاقتران: فى قصة «السيد أحمد السيد» نجد السيد «يرتجف: إنه الشتاء، وهى السماء تمطر فى الخارج بغير توقف، وهو خوف مبْهم لازمه منذ الصبا الباكر، ثمة حادث سيحدث له فجأة، سبقه تدبير محكم» (مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢٠٠)، وفى قصة «معطف الجلد للمطر» (مجموعة «ثلاث شجرات..») نجد العالم القصصى فى القصة بكاملها مرتبطا بتجسيد الشتاء والبرد والمطاردة والخوف من السجن.

الشتاء، ببرودته وظلمته، يمثل فى عالم الكاتب نوعا من تذكير الإنسان بعجزه إزاء قسوة الطبيعة، وهو – فى هذا العالم– عجز قديم جديد معا. ودائما فى نصوص الكاتب، نجد الإشارات إلى مفردات الشتاء مقترنة بعبارات تقييمية ترى فى الشتاء عدوا للعديد من الشخصيات القصصية: «هو الشتاء اللعين– قال» (قصة «الكابوس الأسود»، مجموعة «ثلاث شجرات..» ص٣٠)، «هذا ثوبى والشتاء بأسنان» (« الحقائق القديمة..»، ص١٠٨)، «– منذ كنت صغيرا وأنا أخاف البرق» («معطف من الجلد»،

مجموعة «ثلاث شجرات..»، ص٤٨)، «جاء اليوم البارد فمزق حبلين من حبال صوت الشيخ صابر، وجاء اليوم الماطر فقطع حبلين من حبال صوت الشيخ صابر» (قصة «.. من يعلق الجرس»، مجموعة «حكايات للأمير..»ص ٨٩)، «- مر على شتاء أمطر الثلج والأحجار، ومر على شتاء أصفر بأسنان ومر شتاء يصفع القفا بالأقلام» («الحقائق القديمة..»، ص١٣). «ولى البرد المهلك عن بدنه وفارقته الرعشة الزرقاء» (قصة «شموس» مجموعة «أنا وهى وزهور العالم»، ص٣٦).

(٩)

الظلمة، من حيث هى مفردة مناقضة للشمس، تمثل بدورها وجها من وجوه الطبيعة القاسية في الغابة المتصورة للعالم. ويمكن هنا أن نشير لبعض نصوص الكاتب فى هذا الاتجاه:

- «داخل الصومعة كانت اليد الصغيرة العمياء تتخبط فى العتمة» (قصة «إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص٨٧).

- «داهمه الليل وسمع نباح الكلاب الجائعة (...) فقرر أن يبيت على أبواب الوادى حتى تطل عيون النهار» (قصة «الفخاخ منصوبة للمحبين» مجموعة «الدف والصندوق»، ص١٠٨).

- «ورأى النور يهزم الظلمة فخمن الوقت» («الحقائق القديمة..» ص٦٣).

- «وفجأة أسقط الليل خيمته السوداء الثقيلة وثبت أوتادها فى الأرض» (قصة «الوشم»، مجموعة «الدف والصندوق» ص٩٧).

وبجانب ما لاحظناه، فى قصة «الخوف» (مجموعة «الرقصة المباحة») من اقتران الخوف بالظلمة، فإن الظلمة- فى نصوص الكاتب- ترتبط دائما بالوسواس والإحساس بالرعب من السجن: «ما من مغيث.. والسجن مظلم رطب تسمل فيه العيون وتخلع الأظافر» («الحقائق القديمة..»، ص٧١)، «يدخل فى السجن المعتم الرطب»، «ويدفن فى السجن المعتم الرطب» (قصة «أشكال» مجموعة «الرقصة المباحة»، ص٢٤٨)، «السجن رطب معتم» (قصة «الوشم» مجموعة «الدف والصندوق، ص١٠٠)، «.. والسارق والمخنث وشارب الكحول (...) فى حجرة ضيقة معتمة رطبة» (قصة «حكاية ميلودرامية»، مجموعة «حكايات للأمير» ص٦٠)، «هبط الدرجات الست وبلغ مدخل القبو، شعر بالرطوبة وشم رائحة الرطوبة، وانهزم بصره أمام تماسك الليل الأسود، وظل ينتظر (...) ربما يضربه القصير الأبجر هذه المرة حتى الموت» (قصة «فانتازيا العنف القبيح»، مجموعة «أنا وهى وزهور العالم»، ص٣٣).

(١٠)

وتدخل «الريح» أيضا باعتبارها مفردة مفردة من مفردات الطبيعة، فى هذه الغابة المتصورة للعالم. وترتبط الريح فى هذا العالم، أحيانا، بالوجه القاسى من وجوه الطبيعة المتقلبة، فيخاطب الإسكافى نفسه: «أنا نخلة بثمر.. وتلك ريح.. انحن لها يا إسكافى المودة ودعها تمر» («الحقائق القديمة..»، ص١٠٨)، ويرصد الراوى: «من وقت: هبت ريح الشمال المجنونة، حملت عيدان السمسم والقطن من فوق أسطح البيوت» (قصة «إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا» ، ومجموعة «الدف والصندوق»، ص٨٧). ولكن الريح، فى أحيان أخرى، تقترن بصورة أخرى مناقضة، إذ تشير دلاليا إلى العراء خارج «الغابة/ العالم» كلها / كله. حيث تجاوز المواضعات وأشكال القهر والصراع/ جميعا، وحيث التحرر من كل قيد، والإيماء إلى شكل من أشكال الغضب والثورة على الوطأة القائمة فى «العالم/ الغابة». هنا نجد إشارات إلى «الريح الهوجاء وقد فكت قيودها- قادمة من محبسها البعيد» (قصة «العالمية»، مجموعة «الدف والصندوق»، ص٨٣)، و« كان يغنى أغنية قديمة تثير الشجن، عن ريح يقال أنها هبت فى زمان قديم، ويقال أنها ستهب فى زمان مقبل» («الحقائق القديمة..»، ص٨٣، ٨٤). وفى هذا الإطار نجد الكاتب يهدى روايته (الطوق والأسورة) «للشجر المورق العالى وللريح المغنية».

هذا التصور للعالم فى صورة غابة، بما فى هذه الغابة من حيوانات وطيور ونباتات، وبما يحيط بها من مفردات الطبيعة، يظل - كما لاحظنا- تصورا كامنا وثابتا وقارا فى أعمال الكاتب كلها، على تنوعها وعلى امتدادها الزمنى، فالاستشهادات التى قدمناها تنتمى لأعمال الكاتب كلها تقريبا. وهذا التصور يتم التأكيد عليه، بشكل إجمالى، فى نصوص الكاتب بطريقتين مختلفتين: فى الطريقة الأولى يشار إلى ما قام به العالم الإنسانى من سيطرة على الطبيعة وعلى الوحوش المفترسة، حيث تصبح الأسود، مثلا، فى هذا المنحى تماثيل للزينة تبخ المياه من أفواهها، وتوضع فى بيوت الأغنياء (راجع قصة «هكذا تكلم الفران»- مجموعة «حكايات للأمير»، ص٧٦- و«حكاية على لسان كلب»، ص٣٣٣)، كأنما لتذكر هؤلاء الأغنياء بالرحلة التى قطعها الإنسان حتى وصلوا، هم، إلى ما وصلوا إليه من ترف مرتبط بكونهم «أسوداً جددا» فى «الغابة الإنسانية» الجديدة. .هكذا تصبح كل الحيوانات المفترسة، فى هذا المنحى، مخلوقات ضعيفة تعيسة تعيش تحت رحمة الإنسان في عالم السيرك، لتجلب له الإحساس بمتعة ما وهو يتفرج عليها: «ضربت المروضة الفيل بالعصا وأمرته أن ينام فنام ورفع أرجله فى الهواء، وصفقت لولو فصفقت أنا. ولما ضرب المروض

الهواء بالسوط فرقع السوط وصفر وخاف الأسد فقعد على الأرض وقلد الفلاحة وهى تعجن العجين.. إلخ» («حكاية على لسان كلب»، ص٣٣٤)، لقد دجنت وحوش الغابة، هنا، والآن، وأسلمت صورتها القديمة، المرتبطة بالافتراس لوحوش أخرى فى عالم البشر.

ويتم التأكيد على هذا التصور للغابة الجديدة، التى تختزل الواقع الإنسانى، فى نص آخر للكاتب بمنحى آخر. فخارج الرؤية السابقة، المقلوبة والمدجنة، المسلية والكاريكاتورية، للغابة القديمة التى توارت واندثرت لتحل محلها غابة جديدة، يشير الكاتب- فى نص طويل- إلى هذه الغابة الجديدة التى تختزل فيها كل معالم الواقع الإنسانى المعاصر، بآلياته المعقدة، وعلاقاته الجديدة المتطورة: «تخيل طائر الرخ الأسطورى راقدا فوق بيضته ذات الحجم الخرافى كأكبر ما تكون مدن العصر، تلك القشرة السميكة الصلبة الملساء اللامعة تحت الشمس،، تتكسر عليها حراب أعتى الرماة، تخفى طبقة ليفية من وبر الجمال وشعر النساء المتوحشات وصوف الخراف البرية وفراء أرانب الجبل وأمعاء التماسيح والقنافد، ثم جوف عميق تسبح فيه أسماك كبيرة وصغيرة، وأجساد عارية تلتف حولها الحيات.. أنهار جارية بدم النفاس والولادة وليالى الطهور والزفاف: تشق الدروب الغارقة فى العتمة ومواء القطط ونبح الكلاب وعواء

الذئاب وهديل الحمام والآه والآى ونقيق الضفادع والبوم (..) وأجساد لرجال ونساء وأطفال معلقة شعورهم بأفرع شجرة الحشيش النورانية السحب (...) ريح تصفر وأجراس أديرة وكنائس تدق وتعلو . أصوات المؤذنين والديكة فوق أنات الجرحى تحت الأنقاض والمرضى داخل الأنفاق وببطن المناجم (...) صفق السلاسل بسيقان الخيول وكرات الحديد.. والسياط فوق ظهر العبيد تشان تشان.. فى مارش الجناز الأبدى تعزفه فرقة الأرض الملكية للخنفس المنتصر والصرصار الحكيم تحت قوس النصر» (قصة «الكابوس الأسود»، مجموعة «ثلاث شجيرات..» ص ص ٢٨، ٢٩). وفى هذا النص الطويل، المتصل، الذى قدمنا اقتطاعات منه (نعتذر عن طولها، ونحتمى - فى هذا الاعتذار - بدلالاتها المهمة)، تدخل علاقات الواقع الإنسانى - عبر أزمنة ممتدة تصل، تقريبا، للواقع المعاصر - ضمن هذه السلسلة التى تتمثل عبرها مفردات الغابة كل مفردات هذا الواقع الإنسانى، وتصبح علاقات هذا الواقع الإنسانى، المتعاقب المتصل، بما تنطوى عليه من أشكال للتفاوت والظلم، والقهر، مجسدة من خلال هذه المفردات والعلاقات التى تجعل الغابة موازيا للعالم بأكمله.

خــاتمــة

(١)

العالم الفنى فى أعمال يحيى الطاهر - كما نرجو أن يكون قد وضح من تحليلنا لها فى الفصول السابقة - عالم ثرى على مستويات متنوعة، يرتبط بمغامرة فنية فى أكثر من جانب، ويفيد إفادات واضحة من تقنيات القص الحديث، كما ينهض على تمثل جماليات جماعية، موروثة، تشكل خلفيات وعناصر أساسية فى الوجدان الجماعى، الحى، القديم و المتجدد، لدى الجماعة التى عبر عنها هذا الكاتب، فى هذه الأعمال .

(٢)

وأعمال هذا الكاتب (التى تمتد - رأسيا - عبر حوالى عقدين من الزمن، وتمتد - أفقيا - لتشمل عددا من المجموعات القصصية، وروايتين، وقصة طويلة، فضلا عن عمل هو بمثابة «نص مفتوح»، تنتظمها - كما أوضحنا - بنيات متعددة . وبعد تحليلنا عبر فصول البحث السابقة، لهذه البنيات، يمكننا هنا أن نجمل، ونستخلص، ملامحها العامة فيما يلى :

١- فى بنية التضاد والتناقض (فى مجموعة« ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً» ، ويضاف إليها قصتا «السيد أحمد السيد» و «اغنية

العاشق إيليا» من مجموعة «الرقصة المباحة») لاحظنا تجسيد التضاد بين الشخصية القصصية، المحورية، وبين العالم الخارجي، وأن هذا التضاد يتم تعميقه من خلال السرد الذى تتقاطع فيه مستويات مختلفة ومتباينة ومتعارضة، بعضها ينتمى لداخل الشخصية المحورية، وبعضها يقوم على اقتطاعات من الواقع الخارجى (أخبار الصحف - الإعلانات .. إلخ) ، وبعضها يرتبط بقراءات فى كتابات تاريخية مغايرة لعالم «الزمن الإطار» فى الواقع الخارجي، تعمل على تأكيد التضاد مع هذا الواقع من خلال التعليق «التبعيدى» عليه (: الموروث الاغريقى والاستشهادات من كتاب عن الحملة الفرنسية على مصر .. إلخ)، ولاحظنا تجسيد التناقض بين عالمى القرية والمدينة - فضلا عن تجسيد التناقضات فى عالم المدينة - من خلال ذلك كله .

٢ - فى بنية التعدد والتراكب (قصص مجموعة «الدف والصندوق» ورواية «الطوق والاسورة» - مع قصة «الرقصة المباحة» بمجموعة الكاتب الأخيرة) لاحظنا غياب تناول الشخصيات الفردية على أنها شخصيات محورية، والتركيز على العالم متعدد الأبعاد على مستويات البناء الفنى المختلفة، وتراجع موروث «القراءات» لصالح نزوع لكشف أبعاد تاريخية وأنثروبولوجية، متراكبة، وفاعلة فى العالم القصصى والروائى .

٣ - فى البنية التعبيرية الغنائية (قصص مجموعة «أناوهى

وزهور العالم ») لاحظنا عودة الكاتب لتناول الشخصيات المتفردة، المتناقضة مع العالم الخارجي (في المدينة غالبا)، بنوع من الاحتفاء بتقنيات تنتمي للمنطقة الواقعة بين الكتابة القصصية والكتابة الروائية، وبمنحى «تعبيري» يرصد هذا العالم الخارجي من منظور ينتمي إلى «داخل» الشخصية القصصية .

٤- في بنية المراوحة بين القصة والحكاية الشعبية (قصص مجموعة «حكاية للامير»، مع «حكاية على لسان كلب» - ويضاف إليهما قصص «الفجري» و«كلام للبحر» و«الحكاية المثال» - من مجموعة الكاتب الأخيرة) لاحظنا نوعا من المراوحة بين «الزمني» و «اللازمني»، بين الارتباط بزمن مرجع وبين التعالي على هذا الزمن المرجع، في رصد الأحداث القصصية التي تصور - بتمثلات عديدة لبناء وجماليات الحكاية الشعبية - رحلات الصعود والسقوط لدى شخصيات تسعى لخلاصها الفردي على أنقاض الآخرين .

٥ - في البنية الاحتفالية (« الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» ورواية «تصاوير من التراب والماء والشمس») لاحظنا، أيضا ، تمثل جماليات وعناصر فنية شعبية موروثة، ولكنها - هنا غير مرتبطة بتحقق لغوى . ومن خلال هذا التمثل يتم التركيز على مراوحة أساسية بين ما هو «اعتيادى» وماهو «استثنائى» : بين «جحيم» العالم الواقعى الفعلى الدائم، وبين «جنة» العالم الوهمية المصطنعة و المؤقتة . ويتم تجسيد هذه المراوحة من خلال منحى ساخر، تعليقى،

ثم مأساوى، ينتمى لمنظور احتفالى واضح .

٦- فى بنية التجريد والاختزال (القصص القصيرة جدا فى مجموعة «الرقصة المباحة») لاحظنا - من ناحية - وجود ما يشبه «قوانين المعادلات» المختصرة، أو الصياغات الاستخلاصية ، ولاحظنا - من ناحية ثانية - نوعا من التفكك، و«التداعى اللغوى» - بالمنطق الشعرى - فى بعض هذه النصوص، كما لاحظنا - من ناحية ثالثة - غياب التعين على مستويات : الشخصيات القصصية، والزمان، والمكان، بما يستتبع ذلك من شبه غياب للموروث الجماعى الذى يمكن أن تحيل إليه هذه النصوص أو تستند اليه . وهذا الغياب، فى مجمله، يرتبط بتجسيد محاولة الانسحاب من الواقع بمواضعاته «المدنية» المختلفة، والانسحاب من الحياة نفسها .

٧- ومع تعدد هذه العوالم، فى أعمال الكاتب، تظل هذه الأعمال قائمة على تصور ثابت، كامن وراسخ وقار وممتد، فيه تصبح «صورة الغابة» بؤرة أساسية تختزل بداخلها ملامح الواقع الإنسانى كله، بتبايناته وتناقضاته المتعددة وبعلاقاته المتشابكة . كما تتكرر، فى أعمال الكاتب، مجموعة من «التيمات» والصورة والمواقف القصصية.

(٣)

وفى هذا العالم، الممتد عبر أعمال الكاتب، يبدو واضحا أن الجدل المستمر بين اعتماد تقنيات الإبداع الفردى وتمثل جماليات الإبداع الجماعى (وهو جدل مرتبط بنوع من أنواع «التجريب» الدائب)

يتحقق من خلال رحلة تمر بمنحنى خاص : تبدأ باعتماد التقنيات الفنية الفردية فى مجموعة الكاتب الاولى «ثلاث شجرات ....»، تنتهى أيضا باعتماد التقنيات الفنية الفردية فى مجموعة الكاتب الأخيرة (الرقصة المباحة)، كما ترتبط هذه الرحلة، فى منتصفها تقريبا، بهذه التقنيات فى قصص مجموعة الكاتب الثالثة (أنا وهى وزهور العالم). وفيما عدا هذه الأعمال (التى أشرنا إلى أنها تشغل، على مستوى الحجم، حيزا محدودا فى أعمال الكاتب)، فرحلة الكاتب فى أعماله الأخرى كلها تبدو محاولة متصلة، من نقاط انطلاق عديدة، لتمثل جماليات الموروث الفنى الجماعى .وهذا الجدل، بين هذين المنحنين فى أعمال الكاتب، يتحقق خلال مجموعة من التباينات، على مستويات عناصر البناء الفنى : صياغة الشخصيات القصصية والروائية، الراوى، الزمن، المكان، الحدث، واللغة القصصية والروائية بوجه عام، كما يرتبط هذا الجدل بنوع من تطور هذه العناصر، فى أعمال كل منحى من هذين المنحيين :

١- على مستوى صياغة الشخصيات القصصية والروائية تركز الأعمال التى ترتبط بالابداع الفردى على المستوى الداخلى لشخصية واحدة، مسماة غالبا، فتؤكد عزلتها واغترابها عن الواقع الخارجى وتضادها معه (قصص «ثلاث شجيرات ...») . وفى مرحلة لاحقة من هذه الأعمال (مجموعة «أنا وهى وزهور العالم») لاحظنا درجة ما من غياب ملامح الشخصيات . وفى مرحلة أخيرة لاحظنا درجة أكبر من

هذا الغياب، بحيث أصبحت الشخصيات تتوارى لتحل محلها «ذات» شعرية غنائية، أو «صوت» شعرى غنائى (قصص«الرقصة المباحة»). بينما لاحظنا، فى الاعمال التى تتمثل الابداع الجماعى، اتساع المنظور القصصى، أو الروائى، لتشغل الشخصيات المتكافئة، المتساوية، مساحات متقاربة فى العمل القصصى أو الروائى . وفى هذا المنظور تتأكد «الفردانية»، لا «الفردية»، ويتجاور التعميم والتفرد معا. وفى رصد هذه الشخصيات التى تحيا – فى العالم القصصى أو الروائى – تحت وطأة مواضعات اجتماعية ، أوتعانى أوضاعا طبقية ، تشملها جميعا تقريبا، يتولد الحدث القصصى والروائى من «توتر» هذه الشخصيات مع هذه المواضعات («الدف والصندوق» و «الطوق والاسورة») أو من محاولة بعضها«التمرد» الفردى على واقعها الطبقى («حكايات للأمير» و«حكاية على لسان كلب») أومحاولة بعضها «التكاتف الجماعى» – ولكن بوعى محدود– لكى تستطيع أن تحيا فى مواجهة الضغوط التى تحيط بها(رواية «تصاوير من التراب والماء والشمس»).

٢ – وعلى مستوى «الراوى» لاحظنا أن الأعمال التى تنتمى للإبداع الفردى تعتمد راويا أحاديا، يعتمد منحى غنائيا، أو شعريا، مرتبطا بالشخصية المحورية، لايتجاوزها، وأحيانا لايتجاوز مستواها الداخلى، فيعد – بذلك – صدى لصوت هذه الشخصية القصصية المفردة، إن لم تكن الشخصية هى نفسها الراوى فى عدد كبير من

قصص هذه الأعمال. بينما فى الأعمال التى تتمثل الإبداع الجماعى لاحظنا أن الراوى يكاد يصبح «لسان حال» الجماعة القصصية أو الروائية ونتاجا لأعرافها ومواريثها، كما أنه ينهض على حضور واضح عبر الشخصيات جميعا، ويكتسب صورة خاصة تجاوز المكان والزمان المتعينين. كما نجد الراوى بمثابة امتداد للرواة الشعبيين فى بعض هذه الأعمال (حكايات للأمير..). وأيضا نجده، فى آخر هذه الأعمال، يتبادل دوره مع بعض الشخصيات فيتفاعل خطابة مع خطابها تفاعلا متكافئا (رواية «تصاوير..»).

٣- وعلى مستوى عنصر الزمن نجد أن الأعمال التى تنتمى للإبداع الفردى تحفل بالإشارات إلى «زمن مرجع»، خارجى، حاضر، بعينه، وإلى وقائع بعينها فى هذا الزمن الخارجى، فى المرحلة الأولى من هذه الأعمال. ولكن هذه الإشارات، فى المرحلة الأخيرة من هذه الأعمال، تكاد تختفى وراء الإلحاح على زمن الداخلى، أو «الزمن »، الذى تعيشه الشخصية القصصية.

بينما الأعمال التى تتمثل الإبداع الجماعى تتجاوز الزمن المحدد، المحصور فى أحداث القصة أو الرواية، إلى كل الأزمنة التى شكلت هذا الزمن حيث نجد تراكب الأزمنة، والاستعادات المتكررة لتواريخ قديمة، مما يجعل الزمن «اللاشخصى» الماضى، بطابعه المقدس القديم، يمتد ليحتوى الزمن الحاضر والزمن المحتمل معا («الدف والصندوق» و«الطوق والأسورة»).

وفى مرحلة لا حقة من هذه الأعمال لاحظنا نوعا من المراوحة بين التعين واللاتعين على مستوى الزمن المرجع، حيث تتجسد ملامح فترة زمنية، خارجية، بعينها- السبعينات، فى مصر- بصياغة تجعل هذه الفترة قابلة للامتداد فى الزمن المحتمل، كما تجعلها مغلقة بصيغة ماضوية («حكايات للأمير»...). ويتخذ هذا الزمن «المراوح» بين الأزمنة، طابعا احتفاليا استثنائيا فى «الحقائق القديمة....» و«تصاوير...»، وإن كان ارتباط الزمن القصصى أو الروائى بوقائع تاريخية بعينها- على مستوى الزمن المرجع- أوضح فى العمل الثانى من هذين العملين.

٤- وعلى مستوى عنصر «المكان»، لاحظنا ارتباط رصد الأمكنة بصيغة محددة جدا، شبه تسجيلية، وربما - لذلك- عابرة، فى القصص الأولى التى تعتمد تقنيات الإبداع الفردى، حيث الإشارات إلى أسماء شوارع وعناوين بعينها فى المدينة (« ٥٣ البلتاجى- ٥٢ عبد الخالق ثروت»، «سور الأزبكية».. إلخ). ثم وجدنا الإشارات لأمكنة فى المدينة ولكن دون تسميات فى مرحلة تالية من هذه الأعمال (قصص «أنا وهى وزهور العالم»)، ثم لاحظنا انتفاء التعين المكانى فى آخر هذه الأعمال (قصص «الرقصة المباحة») بما يتجاوز الإبهام إلى اختزالات لكل الأماكن- فى سياق اختزالات العالم القصصى كله - بحيث لا نكاد نرى أية ملامح لأية أماكن، بل نلمح مجرد إشارات إلى «حضر» و«عراء» و«بيد»... وما إلى ذلك.

وفى الأعمال التى تتمثل الإبداع الجماعى، لاحظنا أن المكان، فى المرحلة الأولى من هذه الأعمال، ليس مجرد وعاء للحدث القصصى، وإنما هو عنصر فاعل، حى، يكاد يصبح، بتحولاته وتأثيراته، شخصية قصصية. وفى مرحلة تالية من هذه الأعمال لاحظنا أن المكان، مع خضوعه لمسميات محددة، يرتبط بحقيقته الجوهرية وليس بصفاته العارضة (السوق - الخمارة - النهر - الميدان- الشارع - البيت - المقابر..) إلخ.

٥- وعلى مستوى «الحدث» لاحظنا أن الأعمال التى تعتمد تقنيات الإبداع الفردى تستخدم، فى أغلبها، «التتابع الكيفى» فى رصد الحدث، الذى يرتبط- فيما عدا الأحداث المفاجئة الأخيرة- بالاحاسيس الداخلية للشخصيات (إحساس بالمطاردة، بالرعب، بالاغتراب، بالافتقاد... إلخ).كما لاحظنا، فى هذه الأعمال، غياب ملامح وتفصيلات الحدث الخارجى، وانحصار الأحداث فى الأفعال الغريزية، الأولية، الفطرية.

وفى الأعمال التى تتمثل الإبداع الجماعى وجدنا نوعا من المراوحة بين وصف مجموعة مشاهد قصصية وبين رصد أحداث تأخذ شكلا استثنائيا عاصفا («الدف والصندوق» و«الطوق والأسورة»)، ولاحظنا - عموما- أن الحدث فى هذه الأعمال يتجاوز ما تشعر به الشخصية المفردة، ولاحظنا (فى «حكايات للأمير»...) أن الأحداث تتصاعد جميعا لتحقيق ما يشبه «المغزى الخلقى» المحتفى

به فى أغلب الحكايات الشعبية. وإجمالاً، فى هذه الأعمال يعتمد الكاتب «التتابع السببى» فى رصد الأحداث التى تبدو متراتبة، كل حدث يؤدى لآخر، كما يعتمد «الوحدات الوظيفية»- بدرجة أكبر من اعتماد «الوحدات الإشارية»- فى رصد الأحداث فى هذه الأعمال.

٦- وأخيرا على مستوى اللغة القصصية أو الروائية لاحظنا أن الأعمال التى تعتمد تقنيات الإبداع الفردى ترتبط بلغة أحادية، تتعلق بمستوى واحد هو مستوى الشخصية المحورية (المثقفة غالبا)، وأن التقاطعات بين نصوص من قراءات متنوعة- توضع بنصها داخل القصص- لا تنفى هذه الأحادية. وهذه الأحادية، فى مرحلة تالية تتحقق من خلال منحى شعرى، غنائى، يقوم على ما تقوم عليه اللغة الشعرية من «تقطيع» واختزال، فتبدو لغة نصوص هذه المرحلة الأخيرة كما لو كانت هناك «هوات» بين عباراتها، ولا تصبح اللغة، هنا، لغة «توصيلية»، بل تستند إلى محاولة «الإيحاء» بشكل أساسى.

أما فى الأعمال التى تتمثل جماليات الإبداع الجماعى، فقد لاحظنا أن اللغة فيها تنهض على تعدد أسلوبى واضح، إذ تتجاور وتتفاعل فى لغة هذه الأعمال مستويات عديدة، تنتمى لمناطق لغوية موروثة ومعاصرة متنوعة، كل هذه المستويات تحيا فى النص القصصى أو الروائى من خلال سياقه الخاص، فتكتسب علاقات ودلالات جديدة. وهذا التعدد الأسلوبى، فى هذه الأعمال، يتحقق بأكثر من منحى: من التعبير عن العالم المتراكب (فى «الدف

والصندوق» «الطوق والأسورة») إلى التعبير عن تداخل العوالم المتباينة داخل نمط الحياة الاحتفالية الاستثنائية المؤقتة («الحقائق..» و«تصاوير...»). وبشكل عام، نلاحظ أن هذه اللغة، بمستوياتها المتعددة المتفاعلة، تكتسب بعدا قوليا مسموعا مرتبطا بصفات قائمة فى اللغة المنطوقة على مستوى الاستخدام اليومى الحى، بحيث تبدو اللغة- فى هذه الأعمال - غير منفصلة عن تلقيها، أو عن إمكان تلقيها، كما كانت «الحكايات» تتلقى قبل تدوينها. أى قبل استخدام الكتابة وسيطا بينها وبين «المستمعين» الذين أصبحوا «قراء».

(٤)

لا يستطيع هذا الباحث- مع سعيه الذى سعاه، ومحاولته التى حاولها - الزعم بأنه استطاع (ولم يكن هذا ، فى الحقيقة، هدفا من أهدافه) أن «يغلق» الباب، أو الأبواب، على دراسات أخرى - ممكنة - بل وضرورية - لعالم يحيى الطاهر عبد الله (وكيف يمكن- حقا- إغلاق باب أو أبواب على ضرورة تعرف تجربة كاتب حقيقى ما؟). وهناك - فيما نقدر الآن- جوانب عديدة لم يستكملها هذا البحث.

أول هذه الجوانب، وأهمها، ما يتعلق بدراسة أعمال الكاتب بين معاصريه. ولم نستطع أن نعطى هذا الجانب ما يستحق من تحليل بسبب أن الكتاب المعاصرين ليحيى الطاهر قد قدموا- بعد وفاته- أعمالا مهمة، وتطورت ومازالت تتطور تجاربهم، أو تجارب معظمهم) تطورات كبيرة، منذ بداية الثمانينات وحتى الآن، بحيث لم تبلغ هذه التجارب- كما بلغت عند يحيى الطاهر، بوفاته- حدودها النهائية

التى يمكن الاطمئنان أو الاحتكام إليها عند تحليل موضوعى.

وثانى هذه الجوانب ما يرتبط ببعض العلاقات المحورية فى أعمال يحيى الطاهر (علاقة القرية بالمدينة، علاقة الفرد بالجماعة، علاقة قوانين ومواضعات الحياة المدنية الحديثة بالنزوع البدائى...) أو ما يرتبط بامتداد العناصر الفنية (: الراوى - الزمان - المكان - الحدث - اللغة ... إلخ)خلال هذه الأعمال، وهذه العلاقات تستحق أن تدرس فى تطورها، عبر أعمال الكاتب كلها، على أنها مواضعات رئيسية مستقلة. كما أن هذه العناصر يمكن تناولها تناولا طوليا، رأسيا، من أول أعمال الكاتب لآخرها. وقد قمنا بدراسة هذه العلاقات فى ثنايا البحث، ولم ندرسها بوصفها موضوعات مستقلة، وهى - بالقطع- تستحق أن تدرس مثل هذه الدراسة المستقلة. كما أننا لم نعتمد التناول الرأسى لهذه العناصر الفنية، إذ رأيناها- خطأ أو صوابا- مرتبطة ومترابطة مع عناصر أخرى داخل كل بنية من البنيات التى تنتظم أعمال الكاتب، فآثرنا التحليل الكلى لهذه العناصر فى ترابطها، على التناول الرأسى لها، وهو تناول يمكن أن يأتى بنتائج مهمة، وشيقة إلى حد بعيد.

وثالث هذه الجوانب ما يتصل بدراسة الأواصر بين أعمال يحيى الطاهر، وبين أعمال قصصية وروائية عديدة، فى الموروث القصصى والروائى- السابق على الكاتب- المحلى والعالمى. وقد قمنا- بالفعل - بكتابة جزء مطول حول بعض هذه الأواصر، ثم استبعدناه إذ وضح لنا أن دراسة هذه الأواصر تستحق درسا مستفيضا، قائما بذاته.

ورابع هذه الجوانب يتحدد فى إمكان تقديم تحليل معمق لـ« أسطورة الكاتب»، المتحققة فى ذلك التصور، الكامن «للعالم غابة»، القار والثابت، فى أعمال الكاتب جميعا، ولقد كشفنا هذا التصور دون تحليله أو تفسيره بما يكفى، إذ رأينا- فضلا عن محاولتنا ألا نضخم البحث بأكثر مما تضخم بالفعل- أن هذا التصور يحتمل أكثر من تحليل وأكثر من تفسير، يستطيع باحثون آخرون، فى حيز آخر وفى ظروف أخرى- إذا سلموا، ابتداء، بصحة هذا التصور- أن يقوموا بهذا التفسير أو التحليل، بطريقة أفضل.

هذه هى جانب التقصير والقصور التى نراها فى هذا البحث، وبالطبع هناك جوانب أخرى (نرجو ألا تكون كثيرة وخطيرة) لا نراها أو لا نستطيع رؤيتها، وحجتنا فى هذا التقصير وهذا القصور جميعا، ما نراه منهما وما لا نراه، أننا حاولنا- بقدر ما تتيح لنا إمكانياتنا المتواضعة- أن نقدم تناولا لأعمال يحيى الطاهر عبد الله يتفق و«سلم الأولويات» الذى قدّرنا أنه مناسب لدراسة هذه الأعمال، وتقديرنا هذا يحتمل- بالطبع- الخطأ كما يحتمل الصواب، ورجاؤنا أن يكون بحثنا هذا،القائم على هذا التقدير، مفيدا لباحثين ودارسين آخرين، يسعون سعيا آخر لدراسة أعمال هذا الكاتب، أو يعيدون قراءة هذه الأعمال من منظور جديد.

* * *

الهوامش

(١) د. شكرى محمد عياد: (دائرة الإبداع)، ص١٠٣

(٢) المرجع السابق، ص١٠٤. وهذا المثال عن تحقق هذه الصورة فى أعمال بعض الشعراء لا ينفى إمكان تحققها فى أنواع أدبية أخرى غير الشعر،

(٣) نفسه، ص ١٥٧.

(٤) عن «المرأة- السمكة» فى الموروث القصصى الشعبى، راجع: يوسف الشارونى: (تزاوج الأجناس فى أدب البحر العربى). مجلة (العربى)- العدد ٣٦٤ السنة ٣٢، الكويت، مارس ١٩٨٩، ص ٣٠، ٣١. والمقال بشكل عام يتناول تداخل الأجناس، الإنسانية والحيوانية، فى العديد من الآداب الشعبية القديمة.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر : (أعمال يحيى الطاهر عبد الله) (*)

١- : (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا)- الهيئة العامة للتأليف والنشر- القاهرة، ١٩٧٠

٢- : (الدف والصندوق) - منشورات وزارة الاعلام- بغداد- سلسلة القصة والمسرحية (٢٣)، ١٩٧٤.

٣- : (الطوق والأسورة)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- سلسلة (روايات مختارة)، ١٩٧٥.

٤- : (أنا وهى وزهور العالم)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- سلسلة (قصص مختارة)، ١٩٧٧، وتضمنت أيضا: (الحقائق القديمة ماتزال صالحة لإثارة الدهشة).

٥- : (حكايات للأمير)- دار الفكر المعاصر- القاهرة- الكراسة الرابعة، اكتوبر ١٩٧٨. وطبعت بالعراق، فى السنة نفسها، تحت عنوان: (حكايات للأمير حتى ينام).

٦- : (حكاية على لسان كلب)- نشرت بمجلة (الدوحة)- قطر، سبتمبر ١٩٨٠. واعتمدنا فى البحث النسخة المنشورة فى: (يحيى الطاهر عبد الله- (الكتابات الكاملة)- دار المستقبل العربى- القاهرة، ١٩٨٣.

٧- : (تصاوير من تراب والماء والشمس)- دار الفكر المعاصر- القاهرة، ١٩٨١.

٨- : (الرقصة المباحة) - نشرت فى: (يحيى الطاهر عبد الله- الكتابات الكامل).

(*) لا نذكر هنا الأعمال الإبداعية، القصصية والروائية، التى أشرنا إلى بيانات أهمها فى متن البحث.

ثانيا: المراجع:

١- د. ابراهيم حمادة : (خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال)- دراسة وتحقيق. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر- القاهرة، ١٩٦٢.

٣- ابراهيم فتحى : (دراسة): (قراءة فى عطش الماء البحر) - دراسة ملحقة بمجموعة محمد ابراهيم مبروك: (عطشى الماء البحر- مطبوعات دار النديم- القاهرة ١٩٨٣.

٤- ابن ابراهيم الانصارى اليمنى: (حديقة الافراح لازالة الاتراح)- البابى الحلبى- القاهرة، (د. ت).

٥- ابو حيان التوحيدى : (كتاب الامتاع والمؤانسة) (جزآن)- صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين- منشورات المكتبة العصرية، بيروت (لجنة التأليف والترجمة والنشر)، ١٩٥٣.

٦- د. احسان عباس: (ملامح يونانية فى الأدب العربى) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٧٧.

٧- د. أحمد خاكى : (رسائل من مصر- حياة لوسى دف جوردون فى مصر ١٨٦٢ - ١٨٦٩)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٨٦.

٨- أحمد رشدى صالح: (الأدب الشعبى)- مكتبة النهضة المصرية - (ط الثالثة)- القاهرة، ١٩٧١.

٩- د. أحمد شمس الدين الحجاجى: (العرب وفن المسرح)- المكتبة الثقافية (٣٢٥) - الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥.

١٠- : (الأسطورة فى الأدب العربى)- (كتاب الهلال) (٣٩٢)- دار الهلال، القاهرة، اغسطس، ١٩٨٣.

١١- : (الاسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ١٩٣٣ - ١٩٧٠) دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.
١٢ - ادوارد الخراط: (مختارات القصة القصيرة فى السبعينات- دراسة ومختارات) - (مطبوعات القاهرة)، القاهرة - ١٩٨٢.
١٣- :(يحيى الطاهر عبد الله والرحلة إلى «ما وراء الواقعية) - دراسة ملحقة بمجموعة يحيى الطاهر (الدف والصندوق)- بغداد ١٩٧٤.
١٤- ادوين موير : (ابناء الرواية)- ترجمة ابراهيم الصيرفى- الدار المصرية للطباعة والنشر - القاهرة، ١٩٦٥.
١٥- ارنست فيشر : (ضرورة الفن)- ترجمة اسعد حليم- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة، ١٩٧١.
١٦- اريك فروم : (فن الحب)- ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد- مكتبة الأنجلو المصرية- (ط الثانية)-القاهرة ١٩٨٠.
١٧- أشلى مونتاغيو (تحرير): (البدائية)- ترجمة د. محمد عصفور- سلسلة (عالم المعرفة)- العدد ٥٣- الكويت، مايو ١٩٨٢.
١٨- أ. ف. تشيتشرين: (الأفكار والسلوب)- ترجمة د. حياة شرارة- منشورات وزارة الثقافة والفنون- سلسلة الكتب المترجمة (٥٤)- بغداد، ١٩٧٨.
١٩- (ألف ليلة وليلة) ، (٤ مجلدات)- مكتبة ومطبعة محمد على صبيح الأزهر، القاهرة، (د. ت).
٢٠- انجلس : (أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة)- دار التقدم - موسكو (د. ت).
٢١- اندزيه ريشيل: (مساهمة فى دراسة التطور البشرى)- ترجمة جورج عبدو - دار الفارابى- بيروت، ١٩٨٦.
٢٢- بيتر ليسكا : (عالم شتاينبك الرحيب- دراسة فى فنه القصصى)-

ترجمة عبد اللطيف شرارة، مراجعة سميرة عزام- مكتبة المعارف (بالاشتراك مع فرانكلين)، بيروت، نيويورك، ١٩٦١.

٢٣- بيدبا الفيلسوف الهندي: (كليلة ودمنة)- نقله إلى العربية عبد الله بن المقفع- وزارة المعارف العمومية- (ط التاسعة) القاهرة، ١٩٢٠.

٢٤- بيرسى لوبوك : (صنعة الرواية) ترجمة عبد الستار جواد- منشورات وزارة الإعلام- سلسلة الكتب المترجمة (١٠١)- بغداد، ١٩٨١.

٢٥- د. تمام حسان: (اللغة بين المعيارية والوصفية)- دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٠.

٢٦- ثائرة شعلان: (البنيوية: الرمز - اللاشعور - التاريخ) كراسات ثقافية (منشورات مجلة «مصرية») القاهرة ١٩٨٥.

٢٧- جان بياجيه: (البنيوية)- ترجمة عارف منيمنة وبشرى أوبرى - منشورات عويدات (ط. الثالثة)- بيروت، باريس ١٩٨٢.

٢٨- جان يويوت: (مصر الفرعونية)- ترجمة سعد زهران، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر- سلسلة الالف كتاب (٦٠١)- القاهرة، ١٩٦٦.

٢٩- ج. بير : (دراسات فى التاريخ الاجتماعى لمصر الحديثة)- ترجمة وتقديم: د. عبد الخالق لاشين، عبد الحميد فهمى الجمال- مكتبة الحرية- جامعة عين شمس- القاهرة، ١٩٧٦.

٣٠- ج. كريستوفر هيرولد: (بونابارت فى مصر)- ترجمة فؤاد أندراوس- مراجعة د. محمد أحمد أنيس- دار الكتاب العربى للطباعة والنشر- القاهرة، يونيو ١٩٦٧.

٣١- جماعة من الاساتذة السوفيات: (أسس علم الجمال الماركسى اللينينى) (ج٢، طالثانية)- تعريب د. فؤاد مرعى- دار الجماهير، دار الفارابى- بيروت، ١٩٧٨.
٣٢- د. جمال حمدان: (شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان) كتاب الهلال (١٩٦)- القاهرة، يوليو ١٩٦٧.
٣٣- : (شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان)- المجلد الرابع- عالم الكتب - القاهرة، ١٩٨٤.
٣٤- چورچ لوكاتش: (معنى الواقعية المعاصرة)- ترجمة د. أمين العيوطى- (دراسات فى الواقعية الأوربية)- ترجمة أمير اسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوى- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٧٢.
٣٥- جوستاف لوڤيڤر (ترجمة إلى الفرنسية) : (روايات وقصص مصرية) ترجمها إلى العربية على حافظ- مراجعة د. أنور عبد العزيز- سلسلة الالف كتاب (٦٦)- مكتبة مصر - القاهرة، (د. ت).
٣٦- جيمس فريزر: (الفولكلور فى العهد القديم) (جزآن)- ترجمة د. نبيلة ابراهيم، مراجعة د. حسن ظاظا- الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٧٢و ١٩٧٤.
٣٧- جيوفرى تشوسر: (حكايات كانتربرى)- ترجمة وتقديم وتعليق د. مجدى وهبة مراجعة د. عبد الحميد يونس- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٨٣.
٣٨- د. حكمت صباغ الحكيم (يمنى العيد): (فى معرفة النص)- دراسات فى النقد الأدبى)- منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ١٩٨٣.
٣٩- د. رشاد رشدى : (فن القصة القصيرة)- (ط. الثانية)- مكتبة الانجلو المصرية- القاهرة، ١٩٦٤.

٤٠- ر. م. البيريس: (تاريخ الرواية الحديثة)- ترجمة جورج سالم- منشورات عويدات- بيروت، ١٩٦٧.
٤١- رينيه ويليك: (مفاهيم نقدية)- ترجمة د. محمد عصفور- سلسلة عالم المعرفة (١١٠)- الكويت، فبراير١٩٨٧.
٤٢- د. زكريا ابراهيم: (مشكلة البنية- أو اضواء على البنيوية)- سلسلة مشكلات فلسفية (٨)- مكتبة مصر- القاهرة، (د.ت).
٤٣- د. سعيد عبد الفتاح عاشور: (المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك)- دار النهضة العربية- القاهرة، ١٩٦٢.
٤٤- سمير المرزوقى، جميل شاكر: (مدخل إلى نظرية القصة- تحليلا وتطبيقا)- الدارالتونسية للنشر- الجزائر، ١٩٨٥.
٤٥- س. ميويك : (المفارقة وخصائصها)- ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة- موسوعة المصطلح النقدى- دار المأمون- بغداد، ١٩٨٧
٤٦- د. سهير القلماوى: (ألف ليلة وليلة) (ط الرابعة)، دار المعارف، القاهرة، (سلسلة الدراسات الأدبية)، ١٩٦٧.
٤٧- د. سيد حامد النساج: (القصة القصيرة)- دار المعارف- القاهرة- سلسلة «كتابك» (١٨)- ١٩٧٧.
٤٨- : (فى الرومانسية والواقعية)- مكتبة غريب- القاهرة، ١٩٨١.
٤٩- : (تطور فن القصة القصيرة فى مصر) (ط الثانية) مكتبة غريب - القاهرة، ١٩٨٢.
٥٠- :(اتجاهات القصة المصرية القصيرة) (ط الثانية) مكتبة غريب - القاهرة، ١٩٨٨.
٥١- د. سيد عويس : (حديث عن الثقافة - بعض الحقائق الثقافية المصرية المعاصرة)، مكتبة الانجلو المصرية- القاهرة، ١٩٧٠.
٥٢- : (الخلود فى حياة المصريين المعاصرين- نظرة القادة الثقافيين نحو ظاهرة الموت ونحو الموتى)

٥٣- : (حديث عن المرأة المصرية المعاصرة- دراسة ثقافية اجتماعية)- مطبعة أطلس- القاهرة، ١٩٧٧.

٥٤- د. سيزا أحمد قاسم: (بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- سلسلة دراسات أدبية- القاهرة، ١٩٨٤.

٥٥- د. شكرى محمد عياد: (البطل فى الأدب والأساطير)- دار المعرفة- القاهرة، ١٩٥٩.

٥٦- : (الحضارة العربية)- مكتبة الثقافة (١٧٢)- دار الكاتب العربى للطباعة والنشر- القاهرة، أول أبريل ١٩٦٧.

٥٧- : (القصة القصيرة فى مصر - دراسة فى تأصيل فن أدبى) (ط الثانية)، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٩.

٥٨- : (دائرة الابداع- مقدمة فى أصول النقد) دار الياس العصرية- القاهرة، ١٩٨٧.

٥٩- : (اللغة والابداع- مبادئ علم الاسلوب العربى) مطبعة انترناشيونال- القاهرة، ١٩٨٨.

٦٠- د. صلاح فضل : (منهج الواقعية فى النقد الأدبى) (ط، الثانية) دار المعارف- القاهرة، ١٩٨٠.

٦١- :(فلسفة البنائية فى النقد الأدبى) (ط. الثالثة) دار الآفاق الجديدة- بيروت- ١٩٨٥.

٦٢ الطاهر لبيب: (سوسيولوجيا الغزل العربى- الشعر العذرى نموذجا)- ترجمة مصطفى المسناوى- سلسلة «عيون»- دار الطليعة- الدار البيضاء، ١٩٨٧.

٦٣- د. الطاهر مكى: (القصة القصيرة- دراسة ومختارات) (ط. الثانية) دار المعارف- القاهرة، ١٩٨٧.

٦٤- ط. ث. شاكر: (قضايا التحرر الوطنى والثورة الاشتراكية فى مصر)

دار الفارابى - بيروت (د. ت).

٦٥- د. طه وادى: (دراسات فى نقد الرواية)- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

٦٦- عادل حسين: (الاقتصاد المصرى من الاستقلال إلى التبعية ١٩٧٤-١٩٧٩). (ج ١-ط الثانية) دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٢.

٦٧- د. عبد الباسط عبد المعطى: (توزيع الفقر فى القرية المصرية)- دار الثقافة الجديدة - القاهرة، ١٩٧٩.

٦٨- د. عبد الحميد ابراهيم: (القصة القصيرة فى الستينات)- سلسلة اقرأ (٥٤١)- دار المعارف- القاهرة، ١٩٨٨.

٦٩- د. عبد الحميد يونس: (التراث الشعبى)- سلسلة (كتابك) (٩١)- دار المعارف- القاهرة، ١٩٧٩.

٧٠- : (ترجمة- عن ترجمة فرانكلين ادجرتون): (الاسفار الخمسة أو البنجا تنترا)-الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٨٠.

٧١- عبد الرحمن أبو عوف: (البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة)- الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

٧٢- عبد الرحمن الرافعى: (مقدمات ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢) (ط الثانية) مكتبة النهضة المصرية- القاهرة، ١٩٦٤.

٧٣- د. عبد العظيم أنيس، محمود أمين العالم: (فى الثقافة المصرية) (ط. الثالثة)- دار الثقافة الجديدة- القاهرة، ١٩٨٩.

٧٤- د. عبد العظيم أنيس (تقديم وترجمة): (بنوك وباشوات)- ديفيد لاندز- (ط الثانية)- كتاب الأهالى (٧)- القاهرة ١٩٨٥.

٧٥ - د. عبد المحسن طه بدر: (تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨) (ط الثانية) - مكتبة الدراسات

الادبية - دار المعارف - القاهرة، ١٩٦٨.
٧٦ - : (الروائى والارض) (ط. الثانية)- دار المعارف القاهرة، ١٩٧٩.
٧٧ - (نجيب محفوظ - الرؤية والاداة (١)) - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة، ١٩٧٨.
٧٨ - د. عبد المعطى شعراوى : (اساطير اغريقية - اساطير البشر) (الجزء الاول)، الهيئة المصرية العامة للكاتب - القاهرة ١٩٨٢.
٧٩ - د. عبد المنعم تليمة : (مقدمة فى نظرية الادب) دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٧٣.
٨٠ - د. عز الدين اسماعيل : (القصص الشعبى فى السودان - دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها) - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة، ١٩٧١.
٨١ - عطية الصيرفى : (عمال التراحيل) - دار الثقافة الجديدة - القاهرة، ١٩٧٥.
٨٢ - د. على الراعى :(شخصية المحتال فى المقامة والحكاية والرواية والمسرحية) - كتاب الهلال(٤١٢) - القاهرة، ابريل، ١٩٨٥.
٨٣ - على شلش : (فى عالم القصة) - مطبوعات دار الشعب - القاهرة، ١٩٧٨.
٨٤ - فاروق عبد القادر : (ازدهار وسقوط المسرح المصرى) - كراسات الفكر المعاصر - الكراسة الخامسة - القاهرة، أبريل
٨٥ - فاروق عبد القادر : (مساحة للضوء مساحات للظلال - اعمال فى النقد المسرحى ٦٧ - ٧٧)- دار الثقافة الجديدة - القاهرة، ١٩٨٦.
٨٦ - د. فاطمة حسين المصرى : (الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصرى)- الهيئة المصرية العامة للكتاب -

القاهرة، ١٩٨٤.
٨٧ - د. فاطمة الزهراء : (الرمزية فى القصة القصيرة)- دار نهضة مصر للطبع والنشر- القاهرة، ١٩٨٤.
٨٩ - فرانك أوكونور : (الصوت المنفرد - مقالات فى القصة القصيرة) ترجمة د. محمود الربيعى، مراجعة محمد فتحى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٦٩.
٩٠- فريدريش فون ديرلاين: (الحكاية الخرافية: نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها)- ترجمة د. نبيلة ابراهيم، مراجعة د. عز الدين اسماعيل- سلسلة (الالف كتاب) (٥٦١)، القاهرة،١٩٦٥.
٩١ - فلاديمير بروب : (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)- ترجمة وتقديم: ابو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحمن نصر- كتاب النادى الأدبى،-السعودية، جدة، ١٩٨٩.
٩٢- د. فؤاد أبو منصور: (النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوروبا- نصوص، جماليات، تطلعات) - دار الجليل- بيروت، ١٩٨٥.
٩٣- «القرآن» (الكريم).
٩٤- «الكتاب المقدس» (العهد القديم والعهد الجديد) - دار الكتاب المقدس- القاهرة، ١٩٧٠.
٩٥- د. لويس عوض: (الثورة والأدب)- الكتاب الذهبى- القاهرة، يوليو، ١٩٧١.
٩٦- مارسيل كولومب: (تطور مصر ١٩٢٤- ١٩٥٠) ترجمة زهير الشايب، مراجعة د. أحمد عبدالرحيم مصطفى- مكتبة سعيد رأفت - القاهرة، ١٩٧٢.
٩٧- مارشال ماك لوهان: (كيف نفهم وسائل الاتصال) ترجمة: د. خليل

صابات، د. محمد محمود الجوهري، د. السيد محمد الحسيني، سعد لبيب، مراجعة وتقديم د. خليل صابات- دار النهضة العربية(بالاشتراك مع فرانكلين)- القاهرة، نيويورك، ١٩٧٥.
٩٨- مجموعة مؤلفين: (الأسطورة والرمز- مبادئ نقدية وتطبيقات) «خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقدا» ترجمة جبرا ابراهيم جبرا- منشورات وزارة الاعلام- سلسلة الكتب المترجمة (١٥)- بغداد- ١٩٧٣.
٩٩- مجموعة مؤلفين: (بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي- مجموعة مقالات) - ترجمة محمد الطيار- جمعت المقالات فاليريا كيربتشنكو، الكساندر كوديلين- دار رادوغا- موسكو، ١٩٨٦.
١٠٠- مجموعة من الكتاب: (البنيوية التكوينية والنقد الأدبي)- عدد من المترجمين، راجع الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الابحاث العربية- بيروت، ١٩٨٤.
١٠١- مجموعة مؤلفين: (الأرض والفلاح في مصر على مر العصور)- الجمعية المصرية للدراسات التاريخية- القاهرة، ١٩٧٤.
١٠٢- مجموعة مؤلفين: (نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة ابراهيم الخطيب- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ١٩٨٢.
١٠٣- مجموعة مؤلفين: (في نظرية الرواية)- ترجمة د. محسن جاسم الموسوي- منشورات مكتبة التحرير- بغداد، ١٩٨٦.
١٠٤- محرم كمال: (تاريخ الفن المصري القديم)- دار الهلال- القاهرة، ١٩٣٧.
١٠٥- محمد أحمد بن اياس الحنفي المصري: (المختار من بدائع الزهور في وقائع الدهور)، (عدة أجزاء)، كتاب الشعب- القاهرة، ١٩٦٠، ١٩٦١.
١٠٦- محمد اديب السلاوي: (الاحتفالية: البديل الممكن- دراسة في المسرح الاحتفالي) الموسوعة الصغيرة (١٣٤)- منشورات

دائرة الشؤون الثقافية والنشر- بغداد، ١٩٨٣.
١٠٧- محمد بن عبد الجبار النفرى: (المواقف والمخاطبات) تحقيق آرثر اربرى- تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود- نصوص فلسفية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٨٥.
١٠٨- د. محمد الجوهرى: (علم الفولكلور)- (الجزء الثانى): (دراسة المعتقدات الشعبية)- دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.
١٠٩- د. محمد رجب النجار: (حكايات الشطار والعيارين)- سلسلة عالم المعرفة (٤٥)- الكويت- سبتمبر ١٩٨١.
١١٠- د. محمد رشدى حسن: (أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة) سلسلة المكتبة العربية (١٥١)- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٧٤.
١١١- محمد عبد الغنى حسن: (الفلاح فى الأدب العربى) سلسلة المكتبة الثقافية (١٢٨)- الدار المصرية للتأليف والترجمة- القاهرة، مارس ١٩٦٥.
١١٢- محمد فهمى عبد اللطيف: (الحدوتة والحكاية فى التراث القصصى والشعبى)- سلسلة كتابك (١٠٢) دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.
١١٣- محمود امين العالم: (تأملات فى عالم نجيب محفوظ) - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.
١١٤- : (ثلاثية الرفض والهزيمة- دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم: تلك الرائحة- نجمة اغسطس- اللجنة) دار المستقبل العربى- القاهرة ١٩٨٥.
١١٥- : (المعركة الثقافية فى مصر)- دراسة منشورة فى : مصر -١٠ سنوات بعد عبد الناصر) لعدد من الكتاب- دار النديم- بيروت، ١٩٨٠.
١١٦- د. محمود الربيعى: (قراءة الرواية- نماذج من نجيب محفوظ) مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥.
١١٧- د. محمود عودة: (الفلاحون والدولة)- سلسلة علم الاجتماع المعاصر (٢٨)- دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة، ١٩٧٩.

١١٨- ميخائيل باختين: (قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكى)- ترجمة جميل نصيف التكريتى، مراجعة د. حياة شرارة- سلسلة المائة كتاب- وزارة الاعلام- بغداد ١٩٨٦.

١١٩- ميخائيل باختين: (الخطاب الروائى)- ترجمة د. محمد برادة- دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة ١٩٨٧.

١٢٠- د. نبيلة ابراهيم : (اشكال التعبير فى الأدب الشعبى)، (ط الثانية)- دار نهضة مصر - القاهرة، ١٩٧٤.

١٢١- : (نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة)- النادى الأدبى- الرياض، ١٩٨٠.

١٢٢- د. نعمات أحمد فؤاد: (شخصية مصر) عالم الكتب- القاهرة، ١٩٨٦.

١٢٣- د. نعيم عطية: (يحيى حقى وعالمه القصصى)- مكتبة الانجلو المصرية- القاهرة، ١٩٧٨.

١٢٤- د. نوال السعداوى: (الوجه العارى للمرأة العربية). المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٧٧.

١٢٥- د. نورى حمودى القيس: (البطل فى التراث)- سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة- وزارة الثقافة والاعلام- بغداد، ١٩٨٨.

١٢٦- هارى شابيرو: (نظرات فى الثقافة) ترجمة د. محمد على العريان- تقديم د. عبد الرحمن زكى- دار احياء الكتب العربية (عيسى البابى الحلبى) بالاشتراك فى فرانكلين- القاهرة، نيويورك، يناير ١٩٦١.

١٢٧- هنرى ودانالى توماس: (اعلام الفن القصصى)- ترجمة عثمان نويه، مراجعة محمد بدران- كتاب (الهلال) (٣٣٦)- القاهرة ، ديسمبر ١٩٧٨.

١٢٨- ويلبرس. سكوت (تصنيف): (خمسة مداخل للنقد الأدبى- مقالات معاصرة فى النقد)- ترجمة وتقديم وتعليق عناد غزوان وجعفر صادق الخليلى- منشورات وزارة الاعلام- سلسلة الكتب المترجمة (٩٦)، بغداد ١٩٨١.

١٢٩- ويل ديورانت: (قصة الحضارة) المجلد الأول/ الجزء الأول- ترجمة د.

زكى نجيب محمود- لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩.

١٣٠- ياسين النصير: (الرواية والمكان) الجزء الثانى- سلسلة الموسوعة الصغيرة- (١٩٥)- بغداد، ١٩٨٦.

١٣١- يورى سوكولوف: (الفولكلور- قضاياه وتاريخه)- ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس- راجعة وقدم له د. عبد الحميد يونس- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة، ١٩٧١.

١٣٣- يوسف الشارونى: (الرواية المصرية المعاصرة)- كتاب الهلال (٢٦٨)- القاهرة- ابريل، ١٩٧٣.

١٣٤- : (اعداد وتقديم): (سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى مختارات من دراسات أدب يحيى حقى)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٧٥.

١٣٥- : (القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا)- كتاب الهلال (٣١٦)- القاهرة، ابريل ١٩٧٧.

ثالثا: الدراسات والمقالات (دوريات)

١- ابراهيم عامر: (الوجود أرض نضرة بالازهار.. ولا أزهار سوداء) - مجلة (الهلال) - القاهرة، السنة ٧٦، العدد ١٠، اكتوبر ١٩٦٨.

٢-ابرهيم عبد المجيد : (صدمة طائر غريب - البحث عن الفردوس المفقود) مجلة (الطليعة) - القاهرة، السنة ١٢، العدد ٥، مايو ١٩٧٦.

٣- ابرهيم فتحى : (تحليل اللغة الروائية عند باختين) - مجلة (أدب ونقد) القاهرة - السنة ٣ - العدد ٢٤ - اغسطس ١٩٨٦.

٤- د. احمد شمس الدين الحجاجي : (صانع الاسطورة : الطيب صالح) - مجلة (الف) - الجامعة الامريكية بالقاهرة، العدد الثالث - ربيع ١٩٨٣.

٥- احمد عباس صالح : (حوّل البطل التراجيدى والعصر الحديث) - مجلة (الكاتب) القاهرة - السنة ٨ - العدد ٩٢ - نوفمبر ١٩٦٨.

٦- ادوار الخراط : (على سبيل التقديم) - مقدمة لعدد مجلة (الكرمل) الخاص بالأدب المصرى الجديد - العدد ١٤ - قبرص، ١٩٨٤.

٧- د. امينة رشيد : (علاقة الزمان بالمكان فى العمل الادبى - زمكانية باختين) - مجلة(أداب ونقد) - القاهرة - السنة الثانية - العدد ١٨ - ديسمبر ١٩٨٥.

٨- بهاء طاهر: (الكاتب - الكلمة - الموقف) - مجلة (خطوة) القاهرة - عدد خاص عن يحيى الطاهر - العدد الثالث - ١٩٨٢.

٩- بوريس ايخنبارم : (أو. هنرى ونظرية القصة القصيرة) - ترجمة د.

نصر ابو زيد – مجلة (فصول)، القاهرة، المجلد ٣، العدد ٣، ابريل، مايو، يونيو ١٩٨٣.

١٠- د. تمام حسان : (اللغة والنقد الادبى) – مجلة (فصول) القاهرة، المجلد ٤ – العدد الاول – اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٨٣.

١١- تيرى ايجلتون : (الماركسية والنقد الادبى) – ترجمة د. جابر عصفور – مجلة (فصول) – القاهرة، المجلد ٥، العدد ٣ – ابريل، مايو يونيو، ١٩٨٥.

١٢- د. جابر عصفور : (قراءة فى لوسيان جولدمان – عن البنيوية التوليدية) – مجلة (فصول) – القاهرة، المجلد الاول – العدد ٢ – يناير ١٩٨١.

١٣- دون اسم الكاتب: (جمهورية ١٩٧٥ ماذا قرأ) مجلة (الطليعة) – القاهرة، السنة ١٢، العدد٢، فبراير ١٩٧٦.

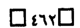
١٤- دون اسم الكاتب: (شهريات الاقتصاد) مجلة (الكاتب) – القاهرة، السنة ٤، العدد ٤٦، يناير ١٩٦٥.

١٥- دون اسم الكاتب: (باب العلوم) مجلة (الهلال) – القاهرة، السنة ٦٩، العدد ٨، اغسطس، ١٩٦١.

١٦- رضا الطويل: (الكرنك القديم – رؤية واقعية لعالم متخلف) مجلة (الفكر المعاصر) – القاهرة، العدد الاول، مايو ١٩٧٩.

١٧- سامى خشبة: (المأساة الدائمة ليست مرسومة على الجدار – جريدة (المساء) القاهرة– الخميس أول يوليو ١٩٧٦.

١٨- سعد الخادم: (مصادر بعض التقاليد الشعبية)– مجلة (المجلة) القاهرة– السنة٣ – العدد ٣٥، القاهرة، ديسمبر ١٩٥٩.



١٩- د. سهير القلماوى: (من مقامات الحريرى إلى قصص محمود تيمور)- مجلة (الهلال)- القاهرة- السنة ٧٧- العدد٨- القاهرة، أغسطس ١٩٦٩.

٢٠- د. سيد البحراوى: (دلالات النهايات فى قصص يحيى الطاهر القصيرة) مجلة (خطوة)- القاهرة، العدد الثالث،القاهرة، ١٩٨٢.

٢١- د. سيد حامد النساج: (الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية)- مجلة (فصول)- القاهرة، المجلد٢- العدد٤- يوليو، أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٢.

٢٢- سيد خميس (عرض وتعليق): (التشبيه بالحروف فى الأدب الاسلامى) مجلة (الهلال)- القاهرة، السنة ٧٨- العدد١، يناير ١٩٧٠.

٢٣- د. سيد عويس: (ظارة الموت فى حياة المصريين) - مجلة (الفكر المعاصر)- القاهرة- العدد ٥٠، ابريل ١٩٦٩.

٢٤- : (المعنى الاجتماعى لجسم الانسان المصرى)- جريدة (الاهرام)- القاهرة- العدد ٣٥٥٤٤- ٦ ابريل ١٩٨٤.

٢٥- د. سيزا قاسم: (البنيات التراثية فى رواية البحث عن وليد مسعود) مجلة (فصول)- القاهرة، المجلد الأول- العدد الأول- اكتوبر، ١٩٨٠.

٢٦- د. سيزا قاسم: (وكان عالمه قريبا من التموجات الضوئية) - جريدة (الأخبار)- القاهرة، ١٥ ابريل ١٩٨١.

٢٧- د. شاكر عبد الحميد سليمان: (السهم والشهاب - دراسة فى تطور الوعى لدى الشخصيات فى قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة) - مجلة (خطوة) - القاهرة، العدد

الثالث- ١٩٨٢.

٢٨- د. شاكر عبد الحميد: (كلود ليفى شتراوس) - مجلة (آفاق عربية) بغداد - السنة١٠- العدد٨، أغسطس ١٩٨٥.

٢٩- د، شكرى عياد: (يحيى الطاهر عبد الله كاتب القصة القصيرة)- مجلة (خطوة) - القاهرة ، العدد ٣، ١٩٨٢.

٣٠- : (فن الخبر فى تراثنا القصصى) - مجلة (فصول) القاهرة- المجلد٢ - العدد٤ - يوليو، أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٢.

٣١- د. صبرى حافظ: (الأدب والمجتمع- مدخل إلى عالم الاجتماع الأدبى) مجلة (فصول)- المجلد١ - العدد٢- القاهرة، ابريل ١٩٨١.

٣٢- د. صبرى حافظ: (قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة)- مجلة (فصول)- القاهرة- المجلد٢- العدد٢، القاهرة، يناير، فبراير، مارس ١٩٨٢.

٣٤- صفوت كمال: (مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية) مجلة (عالم الفكر)- الكويت- المجلد٨ العدد٢- يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٧٧.

٣٥- د. طه وادى: (واقعية الرواية وعالم الطوق والأسورة) - مجلة (خطوة)- العدد الثالث، القاهرة، ١٩٨٢. ومنشور أيضا فى كتابه: (دراسات فى النقد الروائى).

٣٦- د. عبد الحميد ابراهيم: (القصة القصيرة بين الاقليمية والتاريخية) مجلة (المجلة)- القاهرة، السنة ١٥، العدد ١٧٦ - اغسطس ١٩٧١.

٣٧- عبد الحميد حواس: (الحكومة فى الثقافة الشعبية)- مجلة (قضايا

فكرية) – دار الثقافة الجديدة– القاهرة، الكتاب الأول، يوليو ١٩٨٥.

٣٨– د. عبد الحميد يونس: (موسوعة الأدب والفنون الشعبية) – مجلة (الهلال)– القاهرة، السنة٧٦، العدد٦، يونيو ١٩٦٨.

٣٩– عبد الخالق الشهاوى: (تقرير عن دور الاتحاد الاشتراكى) – مجلة (الكاتب) القاهرة، السنة٦، العدد٦١، ابريل ١٩٦٦.

٤٠– عبد الرحمن ابو عوف: (مقدمة فى القصة المصرية القصيرة)– مجلة (الهلال)– القاهرة، السنة٧٨ – العدد الثامن– اغسطس ١٩٧٠.

٤١– : (ثلاث كلمات)– مجلة (الكاتب) القاهرة السنة٧– العدد٨ – نوفمبر ١٩٦٧.

٤٢– عبد الفتاح عيد: (الرسوم الشعبية فى مصر) – مجلة (الهلال) القاهرة– السنة ٧٩– العدد الخامس، مايو ١٩٧١.

٤٣– عفيف عبد الرحمن: (الحيوان فى الأمثال العربية القديمة) – (المجلة العربية للعلوم الانسانية) – الكويت، المجلد ٥ العدد ١٩– صيف ١٩٨٥.

٤٤– علاء الديب: (الطوق والأسورة)– مجلة (صباح الخير) القاهرة– العدد ١٠٨٧– الخميس ٤ نوفمبر ١٩٧٦.

٤٥– د. على الراعى: (رواية يحيى الطاهر عبد الله «الطوق والأسورة»)– مجلة (خطوة)– القاهرة، العدد السابع، ١٩٨٥.

٤٦– فاروق عبد القادر: (نزهة قصيرة فى صحبة قصاص) – دراسة ملحقة بمجموعة الكاتب (يحيى الطاهر) «حكايات للأمير»– كراسات الفكر المعاصر– الكراسة الرابعة– دار الفكر المعاصر– القاهرة، ١٩٧٩.

٤٧- فريال جبورى غزول: (الرواية والتاريخ- عرض الدوريات الانجليزية) مجلة (فصول) القاهرة- المجلد٢- العدد٢، يناير، فبراير، مارس ١٩٨٢.

٤٨- د. فيصل دراج: (وضع المثقف فى شروط التبعية)- مجلة (قضايا فكرية)- القاهرة، الكتاب الثانى- يناير ١٩٨٦.

٤٩- فيكتور شكلوفسكى: (بنية القصة وبنية الرواية- ترجمة د. سيزا قاسم- مجلة (فصول) - القاهرة مجلد٢ ، عدد٤ يوليو، اغسطس، سبتمبر ١٩٨٢- ومترجم ترجمة أخرى فى : (نظرية المنهج الشكلى- نصوص الشكلانيين الروس).

٥٠- قيس النورى: (الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا) - مجلة (عالم الفكر)- الكويت- المجلد العاشر، العدد الأول- ابريل مايو يونيو ١٩٧٩.

٥١- د. لطيفة الزيات: (الواقع والأسطورة فى أنا وهى وزهور العالم) مجلة (خطوة) - القاهرة، العدد الثالث، ١٩٨٢.

٥٢- لوسيان جولدمان: (علم اجتماع الأدب- الوضع ومشكلات المنهج) بدون اسم المترجم- مجلة (فصول) القاهرة، المجلد١، العدد٢ - يناير ١٩٨١.

٥٣- مارى لويز برات: (القصة القصيرة) - ترجمة محمود عياد- مجلة (فصول) - القاهرة، المجلد٢، العدد٤ - يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٢.

٥٤- د. محمد بدوى: (مغامرة الشكل عند روائيى الستينات- مدخل لاجتماعية الشكل الروائى) - مجلة (فصول) القاهرة المجلد٢، العدد٢ - يناير، فبراير، مارس ١٩٨٢.

٥٥- : (جماليات التشكيل الفولكلورى فى رواية «الطوق

والأسـورة» - مـجلة (فـصـول)- القـاهرة، المجلد٨ العددان١، ٢، مايو ١٩٨٩.

٥٦- محمد سيد أحمد: (بين القصة الأدبية والخبرية) - (المجلة العربية للعلوم الانسانية) الكويت، المجلد٣، العدد ١٢- خريف ١٩٨٣.

٥٧- محمد كشيك: (أنا وهى وزهور العالم- ملامح الرؤية الابداعية) مجلة (أدب ونقـد)- القـاهرة- السنة الثـالثـة، العـدد٢١- القاهرة، ابريل، مايو ١٩٨٦.

٥٨- محـمـود حنفى كسـاب: (الفجيعة فى رواية الطوق والأسورة)- مـجلة (الموقف العربى) - القاهرة، العدد ٢٤، ابريل ١٩٧٩.

٥٩- ميخائيل باختين: (المتكلم فى الرواية) ترجمة د. محمد برادة- مجلة (فـصـول) - القـاهرة، المجلد٥، العـدد٣- ابريل مـايو، يونيو، ١٩٨٥- منشور أيضا فى: (الخطاب الروائى).

٦٠- : (خطان أسلوبان فى الرواية الأوربيـة)- ترجـمـة د. محمد برادة- مجلة (الكرمل) قبرص، العددان ١٩، ٢٠ -١٩٨٦- منشور أيضا فى: (الخطاب الروائى).

٦١- د. نبـيلة ابراهيم: (البـدايات الأولى للتـأليف القـصـصى) - مـجلة (الاقلام)- بغداد- نوفمبر ١٩٧٥.

٦٢- : (الإنسان بين الكلمة والأشياء - عالم القص عند يحيى الطاهر عبد الله) مـجلة (الف)- الجـامـعة الأمـريكية بالقاهرة، العدد السابع ربيع ١٩٨٧.

٦٣- د. نصر أبو زيد: (الخطاب الدينى المعاصر- آلياته ومنطلقاته الفكرية) - مجلة (قضايا فكرية) القاهرة الكتاب الثامن- اكتوبر ١٩٨٩.

٦٤- د. نعيم عطية: (زهور العالم.. وعالم الدهشة) - مجلة (خطوة)- القاهرة، العدد الثالث، ١٩٨٢.

٦٥- يحيى الطاهر عبد الله (حديث): (حققت فرحى الخاص وفرحى النهائى هو الثورة)- حديث أجراه سمير غريب، نشر بمجلة (المستقبل)، ثم بمجلة (خطوة)، القاهرة العدد الثالث، ١٩٨٣.

٦٦- يوسف أبو رية (تحقيق): (ماذا بقى من يحيى) - مجلة (خطوة) العدد الثالث القاهرة، ١٩٨٢.

٦٧- يوسف الشارونى: (تزاوج الاجناس فى أدب البحر العربى) - مجلة (العربى)- الكويت- السنة٣٢- العدد ٣٦٤- مارس ١٩٨٩.

* * * *

المحتويات

رقم الايداع : ٩٦/٩٣٨٧

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096